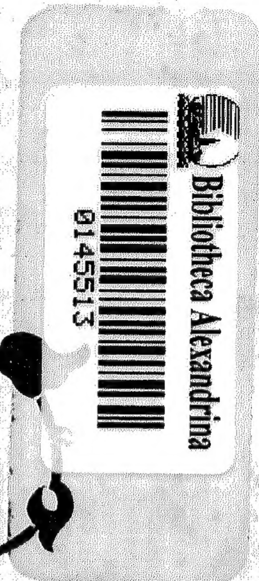
النغم الشعرى عند العرب



تأليف

د. محمد عبد المنعم خفاجى

عميد وأستاذ بجامعة الأزهر

د. عبد العزيز شرف

أستاذ الإعلام الزائر بالجامعات العربية



النغم الشعرى عند العرب

طبعة ١٤٠٧ هـ ١٩٨٧ الرياض

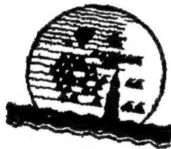
دار المريخ للنشر

الفن الشعري عند العرب

تأليف

د. عبد العزيز شرف
أستاذ الإعلام الزائر بالجامعات العربية

د. محمد عبد المنعم خفاجي
عميد وأستاذ بجامعة الأزهر





الرياض - ص.ب : ١٠٧٢٠

بسم الله الرحمن الرحيم

تصدير

هذا الكتاب « النغم الشعرى عند العرب » يتحدث عن القصيدة الشعرية وأوزانها ، وقوافيها ، وصور هذه الأوزان والقوافى وما يطرأ عليها من تغييرات . . وعن كل ما يتصل بالقصيدة العمودية من موسيقى ، وكل ما يطرأ على هذه الموسيقى من تغيير فى الإيقاع الشعرى .

ويعد هذا الكتاب بصورته هذه ، وبحوثه التفصيلية فى النغم الشعرى، دليلا واضحا لكل الشعراء ، وكل من يتذوق النغم الشعرى ويحرص عليه ، وهو ضرورى لكل مثقف وأديب ، وكل دارس وباحث . . ليعرف كل ما يتصل بالقصيدة وموسيقاها من أحكام ، وكل ما ينشأ عليها من تحويرات وتغييرات ،تعمل عملها فى الإيقاع وفى النغم الشعرى .

ونحن إذ نقدم للقراء هذه الدراسة،نعتقد أننا نضع بين أيديهم عناصر الشعر العربى ومقوماته ، وأحكام موسيقاه الشعرية ، ليكون الشاعر والذى يحاول نظم الشعر على بينة من أمرهما ، وعلى إدراك تام بجميع ما تلتزم به القصيدة العمودية من أسس وأحكام .

ونسأل الله التوفيق ، ونستلهمه الرشد ، ونبتهل اليه أن يمنحنا الصواب ، إنه الهادى إلى سواء السبيل .

الفصل الأول

القصيدة العمودية ومقوماتها

— ١ —

ما هو الشعر؟

يقول مستر درنكوتر : يمكن أن نقول إنه « الفن » فالفن فى كل خواصه الجوهرية كالشعر سواء بسواء.والشعراء لا يخلقهم الشعر ولكن الشعراء هم الذين يمدون العالم بعلم النظريات الشعرية . . وإذن فالشعر هو فهم تام للتجارب وابراز هذا الفهم فى صيغ الألفاظ . . وعقولنا جميعا مهما اختلفنا فى الجنس واللون والمركز والآراء والأطماع ، نستقبل جميعا فى كل وقت أسفارا ضخمة من التجارب والمسألة هى : كيف نفهم هذه التجارب . . . والعقل القوى دائما سيد تجاربه،وهنا يتدخل الشاعر،فالشاعر لا يختلف فى النوع عن أقرانه ولكنه يحتاج إلى فهم أعمق لهذه التجارب .. وهذا الاجهاد وهذه الرغبة وهذه الضرورة هى المجد ، وهى المأساة فى حياة الشاعر ، هى المجد إذا استطاع أن يرضى هذه الضرورة.وهى المأساة لأن معظم هذه التجارب يحاول أن يحقق ويفهم . والشاعر يعتبر أحيانا محسنا عاما ، وهذا صحيح إلى حد ما ، ولكن الشاعر لم يكن قط باختياره محسنا عاما أو خلقيا . فالشاعر حين يكتب لايفكر فى فعل الخير فهو يتفهم تجاربه فقط .

وقد فصل الاستاذ ج . أسبنجارن[١] قضية الشعر والأخلاق فقال :

« ونحن أيضا قد تخلصنا من الحكم الأخلاقى على الفن ، بعد أن كان هوراس يقول بأن اللذة والمنفعة هما القصد من الشعر . وظل النقاد بعد ذلك مختلفين على أيهما أجدر بالشعر اللذة أو المنفعة قرونا عديدة فى حين كان بعضهم يقول بأن الشعر يهدف إليهما معا فنحن نتعلم منه كما نطرب له إلى أن جاء النقاد الابتداعيون فنادوا بالمبدأ القائل بأن الفن لا غرض له إلا

(١) انظر : دراسات فى الأدب الانجليزى — د . رشاد رشدى مقال « النقد الجديد لسبجارن .

التعبير وأن غرضه يكتمل باكتمال التعبير وأنه لا مبرر للجمال إلا وجوده إذ أنه ليس من طبيعة الشعر أن يخدم أى غرض خلقى أو اجتماعى ، وقد لا يستطيع المؤرخ أو الفيلسوف أو المشرع أن يرى فى الأثر الفنى شيئا سوى أنه وثيقة اجتماعية ، وهو فى هذا يشبه الحجار الذى يرى أن التمثال ليس إلا كتلة من الرخام تزن من الأرطال عددا معينا ولكنه يجهل أو يغفل القصد منه والسر فى روعته وقوته . ونحن لا نهتم بالأخلاق فى حكمنا على أبحاث العالم ومنشآت المهندس ، بل إننا نتطلب منه أن لا يهتم بها فى بحثه عن الحقيقة . وعالم الجمال بعيد كل البعد عن كلا الوضعين فلا هو يرمى إلى استكشاف الحقيقة ولا إلى تقويم الخلق ، وكل ما يخلق فيه خيالى لا يدعى الصلة بالحقيقة ولا يمكن أن يقاس بمقاييسها،وليس على الشاعر من واجب خلقى سوى أن يكون مخلصا لفنه وان يعبر عن تصوره للحقيقة فى أكمل صورة .

« وقد تخلصنا أيضا من تاريخ ونقد الموضوعات الشعرية فلا نستطيع أن نقول بأن أيسكلس قد عالج نفس قصة بروميتيس التى عالجها شلى ، ولا أن نقارن بين قصة فرانسيكا دارتيمى كما عالجها كل من دانتى ودانيزيو ، فبروميتيس لا يعدو أن يكون عنوانا لا يعبر عن قصة إغريقية بل عن إدراك شلى الفنى للحياة ، وهو الشيء الذى يجب أن يهتم به ناقد الشعر دون غيره من الأشياء ، وهنا يجدر بنا أن نرد على هؤلاء النقاد الذين يتطلبون من مادة الشعر أن تكون مأخوذة من العصر الذى يعيش فيه الشاعر ، فلو أننا خولناهم حق تقدير مادة الشعر قبل أن يكتب أو فرض مواضيع دون الأخرى على الشعراء لسألناهم كيف يستطيع الشاعر مهما حاول ، أن يصوغ شعره من مادة لا يكون مصدرها عصره ، فشاعر القرن العشرين وهو يعالج موضوعات يتخيل أن بينها وبين حياة قدماء الأغريق أو المصريين علاقة ما إنما يعالج فى الحقيقة حياة عصره فيما عدا التفاصيل السطحية الخارجية ، وقد ظل المتشائمون منذ أن بدأ الإنسان حياته الفنية

إلى يومنا هذا يقولون بأن لا جديد فى الفن ، لأن موضوعات الفن قديمة لا تتغير على أن عكس هذا صحيح لأنه لا وجود للموضوعات القديمة ، إذ أن خيال الشاعر يجعل من كل موضوع يعالجه موضوعا جديدا يختلف كل الاختلاف من غيره من الموضوعات .

« فالحقيقة[1] الأولى التى يجب أن نعرفها عن الشعر هى أن الواقع لا يعنى شيئا بالنسبة إليه .»

فالزمن فى الشعر لا يهم إذ لو كان الأمر كذلك لاستحال الشعر إلى التاريخ فالخبرة التى هى الشعر أو الشاعر لا تدخل ضمن نطاق الزمن – وهى خبرة بعد ذلك لا تعترف بالتفرقة بين التعبير والتأثير – وفيها لا ينفصل شكل التفكير عن مادته – أعنى الخيال – فهما شىء واحد .

« وأنى لأعتقد بأن احساس الكون بذاته وهو ذلك الاحساس الذى يعبر عن نفسه بالشعر احساس لا زمن له ينتسب إلى الماضى كما ينتسب إلى الحاضر والمستقبل،دائم لا ينقطع ولا ينفصل منه جزء عن جزء آخر ، يحقق نفسه بنفسه ويتفتح فى بطء ولكن فى استمرار وهذا ما يجعل فى إمكاننا أن نتحدث عن قوانين الشعر وأن نفكر فيها كما لو كانت قوى حية » .

ويخلص جارود إلى القول بأن الشعر هورد الفعل الشخصى الذى يحدثه الكون على نفس الشاعر ، وأن النقد هورد الفعل الشخصى الذى يحدثه الشاعر على نفس الناقد .

ولقد استطاع النقاد المحدثون[2] أن يضعوا أركانا ثلاثة يجب أن تتحقق فى الكلام ليسمى شعرا :

أولها : أن معانيه تصب فى صور خيالية تثير خيال القارئ أو السامع .

---

(١) من مقال (طرق نقد الشعر)

(٢) انظر : التوجيه الأدبى ص ١٣٩ وأيضا موسيقى الشعر ص ٢٠ .

ثانيها : أن تتوافر فى ألفاظه صفة التجانس بين اللفظ والمعنى ، وذلك بأن يكون اللفظ رقيقا فى موضع الدقة ، قويا عنيفا فى موضع القوة والعنف وأن تتوفر فيه صفة الجرس الموسيقى ، وألا يكون اللفظ مبتذلا أو كثير الشيوع لا يرتاح إليه الذوق الشعرى .

ثالثها : الوزن الشعرى وخضوع الكلام فى ترتيب مقاطعه إلى نظام خاص .

وفى الفصل القادم دراسة تفصيلية لأركان الشعر وعناصره .

— ٢ —

ولا نريد هنا تعريف الشعر من حيث هو فن معبر عن النفس الإنسانية . ومختلف العواطف البشرية ، ولا من حيث هو أسلوب يعتمد على الخيال والفكرة والعاطفة .

وإنما نريد الحديث عنه وعن مقوماته من حيث موسيقاه التى تتمثل فى أزانه وقوافيه .

١ — عرف الشعر قدامة بن جعفر (م ٣٣٧ هـ) فى كتابه المشهور « نقد الشعر » فقال : إنه قول مقفى يدل على معنى[1] ، فمقومات الشعر عند أربعة هى : اللفظ والمعنى والوزن والتقفية[2] . وليس ذلك بجديد من قدامة ، فإن الخليل بن أحمد البصرى المتوفى عام ١٧٥ هـ ، ومن سار على ضوئه من علماء علم العروض « يعرفون الشعر بأنه الكلام الموزون على مقاييس العرب ، المقصود به الوزن ، المرتبط لمعنى وقافية[3] ، وسوف نعرض لتعريفهم هذا بالتحليل والتفصيل .

---

(١) نقد الشعر ص ٥

(٢) المراجع نفسه ص ٦

(٣) راجع حاشية الدمنهورى ص ٥ وهى على متن الكافى .

ومهما كان فإن تعريف قدامة للشعر قد احتذاه : أبو هلال العسكرى (م ٣٩٥ هـ) فى كتابه الصناعتين ، وابن رشيق القيروانى م ٤٥٦ هـ فى كتابه العمدة — حيث يقول : إن بنية الشعر من أربعة أشياء ، وهى اللفظ والوزن والمعنى والقافية[١] — وابن خلدون (م ٨٠٨ هـ) فى المقدمة حيث يقول : الشعر « هو الكلام الموزون المقفى ومعناه الذى تكون أوزانه كلها على روى واحد وهى القافية[٢] » ، وعلى هذا الضوء سار ابن سنان الخفاجى (م ٤٦٦ هـ) فى كتابه « سر الفصاحة » .. وعلى هذا سار النقاد العرب فى تعريف الشعر .

٢ — ويذهب ارسطو إلى أن الابتكار هو أساس الشعر ، فالشعر عنده صورة مبتكرة يخلقها الشاعر بقوة خياله ، والوزن شئ إضافى يلحق بالصورة حتى يتم خلقها فى قلب الشاعر[٣] . ويذهب ستدمان الناقد الغربى إلى أنه هو اللغة الخيالية الموزونة التى تعبر عن المعنى الجديد والذوق والفكر والعاطفة وعن سر الروح البشرية[٤] ... وعلى هذا الضوء سار بعض نقادنا المحدثين فعرفوا الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى الذى يصور العاطفة .[٥]

٣ — ونعود إلى تعريف مدرسة الخليل للشعر بأنه الكلام الموزون على مقاييس العرب المقصود به الوزن ، المرتبط بمعنى وقافية[٦] ، أو إلى تعريف الدمنهورى للشعر بأنه كلام موزون قصداً بوزن عربى ؛ أو إلى تعريف الحفيد للشعر بأنه لفظ موزون مقفى يدل على معنى[٧].

---

(١) ١ : ٧٧ العمدة لابن رشيق .

(٢) ص ٦٤٧ المقدمة لابن خلدون مطبعة التقدم. ويعرفه كذلك بأنه «الكلام المبنى على الاستعارة والاوصاف . المفصل بأجزاء متفقة فى الوزن وروى » .

(٣) راجع كتاب . . « وحدة القصيدة فى الشعر العربى ، ص ٣٢ ، ص ٢٩٣ أصول النقد الأدبى للشايب .

(٤) ٢٩٤ أصول النقد الأدبى للشايب . (٥) ٢٩٥ المرجع نفسه .

(٦) راجع ص ١١ ميزان الشاعر ، ١ : ١٦ كتاب فن الشعر للخفاجى .

(٧) ص ١٦ ميزان الشاعر ، ٢٢:١ فن الشعر للخفاجى .

وأول ما نلاحظ فى هذه التعريفات هو ما يلى :

(أ) اشتراط الوزن فى الشعر العربى عند جميع علماء الشعر والنقد العرب والقدماء ومعظم المحدثين ، والمراد بالوزن هنا أن يجئ الشعر على نظام الأوزان العربية المعروفة ، وهو ما يريدونه بقولهم فى التعريف « على مقاييس العرب » ، وهو يشمل : ما كان من وزن العرب أنفسهم ، وما كان منظوما من كلام المحدثين على طريقهم[1]

ويضيف إلى هذا علماء الشعر القدامى بأن الوزن لابد أن يكون مقصودا فى الكلام . يقول الجاحظ : وقد ذكر أن الشعر لابد أن يكون مقصودا لقائله ، وأخرج بذلك بعض الآيات والأحاديث وما فى كلام الناس من وزن شعرى . غير مقصود ، ما نصه : « وإذا جاء المقدار الذى يعلم أنه من نتائج الشعر والمعرفة بالأوزان والقصد إليها كان ذلك شعرا[2] » ، ويذهب إلى مثل ذلك ابن عبد ربه فى العقد الفريد[3] ، وسواء من علماء العروض[4]

---

(١) ويغالى فريق من المحافظين فى الشعر : فلا يسمون مثل الفنون المستحدثه فى الشعر العربى كالدوبيت وكان وكان شعرا : ولكن الزمخشرى فى كتابه « القسطاس » ومنه نسخ خطية فى مكتبات لندن وبرلين ، وفى دار الكتب المصرية نسخة خطية منه ، لا يخرج ذلك من دائرة الشعر « ص ٢٠ ميزان الشاعر » والأوزان الجديدة فى شعر الشعراء العباسيين كأبى العتاهية ، ومسلم بن الوليد ، وسواهما ، يجرى فيها ما جرى على الدوبيت فهى ليست بشعر عند الكثيرين ، فابن عبد ربه الاندلسى القرطبى صاحب « العقد الفريد » ينفى عنها وعن كل ما يخرج عن الأوزان العربية وصف الشعر . ولكن الخليل بن أحمد لا ينفى عن تجديدات العباسيين وصف الشعر اذا واءمت النظام الشعرى العربى (راجع ، ١ : ٢ فن الشعر)

ولما قال أبو العتاهية :

للمنون دائرا ت يدرن صرفها

قيل له : هذا ليس بين أوزان العروض ، قال : أنا أكبر من العروض .

(٢) ١ : ١٩٤ و ١٩٥ البيان والتبيين .

(٣) ٣ : ٣٨٧ العقد الفريد لابن عبد ربه .

(٤) ١ : ١٧ فن الشعر .

ولاشك أن دعاة الشعر الحر لا يؤمنون بقيد الموزون بوزن عربي ، ويطرحونه من مقومات الشعر وأركانه ، وسوف نتناول رأيهم بالدراسة .

واشتراط القدماء الوزن الشعرى العربى فى بنية الشعر يخرج الكلام المنثور والمسجوع عن أن يسمى شعرا . ويخرج عند القدماء كذلك الشعر الحر وما شابهه عن أن يسمى شعرا ، وقد أكدت هذه لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب فى القاهرة فقالت : إن الشعر الذى ليس موزونا ولا مقفى ليس بشعر[1] .

(ب) اشتراط القافية فى الشعر العربى مادام هذا الشعر أكثر من بيت سواء كان قطعة أم قصيدة : وقد حذف بعض علماء العروض هذا القيد ، بناء على أن الشعر قد يكون بيتا واحدا ، والبيت الواحد لا تلزم فيه القافية ، فإذا تكرر لزمت .

-٣-

وأهم ما فى هذا المجال علاقة الوزن بغيره من مقومات الشعر . ولا شك فى علاقة الألفاظ حين انتقائها بالوزن لأننا قلنا إن الانتقاء يراعى فيه الملائم للسياق وللأذواق وللوزن أيضا ..

كما أنه لاشك فى علاقة الوزن بالعاطفة وبالخيال فإن من الأوزان ما فيه طول ومنه ما فيه اجتزاء[2] ومنه البطئ النغم ومنه السريع ومنه القوى ومنه السلس السهل وألوان العواطف يحتاج كل منها إلى لون خاص فالطول والبطء والقوة تلائم عواطف الحب والشجاعة والحماسة ، والقصر والسرعة والسهولة تلائم الأغانى والأناشيد المعبرة عن المعانى الجماهيرية .

---

(١) راجع الأهرام عدد ٢٤ نوفمبر ١٩٦١ .

(٢) لم نشر إلى الاجتزاء فى دراسة البحور ولكن يمكن أن نشير الى أن بحر الكامل مثلا قد يجئ مجزوءا بأن يكتفى فيه بتكرير متفاعلن أربع مرات فى البيت الواحد . وكذلك الحال فى بحر الرمل قد يجئ مجزوءا بأن يكتفى فيه بتكرير « فاعلاتن » أربع مرات فى البيت الواحد .

فالطويل مثلا يمثل الضخامة ويصلح للإنشاد فى المحافل مثل .

أولئك آبائى فجئنى بمثلهم إذا جمعتنا يا جرير المجامع

ولذلك « يتسع الطويل لكثير من المعانى واكمالها فلذلك يكثر فى الفخر والحماسة والوصف والتاريخ ، ومنه معلقات امرئ القيس وزهير وطرفة ولامية الشنفرى ، والبسيط يقرب من الطويل وإن كان لا يتسع مثله لاستيعاب المعانى ولا يليق لينه للتصرف بالتراكيب مع تساوى أجزاء البحرين ، ولكنه يفوقه رقة وجزالة. ولهذا قل فى الجاهلية وكثر فى شعر المولدين ، والكامل أتم الأبحر السداسية ويصلح لأكثر الموضوعات وهو فى الخبر أجود منه فى الإنشاء وأقرب إلى الرقة. وإذا دخله الحذذ وجاد نظمه بات مطربا مرقصا وكانت به نبرة تهيج العاطفة كقولهم :

يادمية نصبت لمعتكف بل ظبية أوفت على شرف
بل درة زهراء ما سكنت بحرا ولا اكتنفت ورا صدف

وهو كذلك إذا اجتمع فيه الحذذ والاضمار [1] كقول المخبل السعدى

فصبا ، وليس لمن صبا حلم ذكر الرباب ، وذكرها سقم

والوافر ألين البحور يشتد إذا شددته ويرق إذا رققته ، وأكثر ما يجود به النظم فى الفخر كمعلقة عمرو بن كلثوم ، وفيه تجود المراثى ، والخفيف أخف البحور على الطبع وأطلاها للسمع يشبه الوافر لينا ولكنه أكثر سهولة وأقرب انسجاما ، وإذا جاد نظمه رأيته سهلا ممتنعا لقرب الكلام المنظوم فيه من القول المنثور وليس فى جميع بحور الشعر بحر نظيره يصح للتصرف بجميع المعانى ومنه معلقة الحارث بن حلزة اليشكرى ، والرمل [2] بحر الرقة

---

(١) الحذذ تحويل متفاعلن الى فعلن (بتحريك العين) والاضمار تحويلها الى فعلن (بسكون العين فى الضرب) .

(٢) يسهل الغناء فى بحر الرمل مثل :

أذكرونا مثل ذكرانا لكم رب ذكرى قربت من نزحا
واذكروا صبا إذا غنى بكم شرب الدمع وعاف القدحا !

فيجود نظمه فى الأحزان والأفراح والزهريات ولهذا لعب به الأندلسيون كل ملعب وأخرجوا منه ضروب الموشحات وهو غير كثير فى الشعر الجاهلى. والسريع بحر يتدفق سلاسة وعذوبة يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف الفياضة وهو قليل فى الشعر الجاهلى. والمتقارب بحر فيه رنة ونغمة مطربة على شدة مأنوسة وهو أصلح للعنف والسير السريع ، والمحدث أو المتدارك بحر يصلح لحركة أو نغمة أو زحف جيش أو وقع مطر أو سلاح وهو قليل فى الشعر القديم ، والرجز ويسمونه حمار الشعر صالح لنظم العلوم ، كالفقه والنحو والمنطق فهو أسهل البحور نظما وأقلها ملاءمة لتصوير الانفعالات ، وسائر البحور القصيرة تصلح للأناشيد والتوشيحات الخفيفة[1] وهكذا تختلف البحور باختلاف المعانى والأغراض ، وخير الأوزان مالاءم موضوعه أو عاطفته العامة » .[2]

وليست هذه ضوابط تحديدية ولكنها تقريبية فإن الأصل هو حرية اختيار الشاعر للوزن الذى يريده ولكنها ضوابط شبه استقرائية وليست مطردة عند كل شاعر.

وكذلك القوافى فإن المحدود منها منساب سهل والساكن غير رنان وعند إرادة الانسياب والاسهاب فى المعانى الحماسية والوطنية والحروب وغيرها من الأغراض القوية كالرثاء والفخر تحتاج إلى القوافى التى تساعد على الاسـهاب .: بينما تكون المقطوعات للخواطر السريعة بالقوافى الساكنة غالباوالمشبعة بين بيّن ولاشك أن القافية كالوزن ليس لهاإلا مجرد ضوابط استقرائية ملزمة لكل شاعر . والأصل الذوق فيها كالوزن وليس كلامنا إلا نصيحة يكون اتباعها أدعى للبراعة .

وقوافى الشعر كبحوره يجود بعضها فى موضع ويفضله غيره فى موضع آخر وحسبك دليلا على ذلك أن جميع قراء الشعر يطربون لبعض القوافى

---

(١) راجع مقدمة ترجمة الالياذة للبستانى ص ٩٠ .
(٢) اصول النقد الأدبى – أحمد الشايب ص ٣٢٣ .

دون بعض ، وإذا نظم شاعر واحد قصيدتين على بحر واحد بمعنى واحد ونفس واحد فلا ريب أن القافية الغناء تميل بالسامع إلى ايثارها على أختها ، ولا ريب أن اختيار قافية القصيدة أبعد منالا من اختيار بحرها بنسبة ما يربو عدد القوافى على عدد البحور ، والمرجع فى ذلك إلى سلامة الذوق وغزارة المادة،فالقريحة الجيدة فى غنى عن أصول توضع لها بهذا المعنى لو فرضنا أن من الممكن وضع مثل هذه الأصول ، فهى من نفسها تقع على القافية والبحر بلا جهد ولا تردد .. والشعر كالنغم الموسيقية والقافية سلاسته أو قراره فحيثما جاد النغم وتناسق إلى منتهاه حسن وقعه فى الأذن وانشرح له الصدر وطربت له النفس فكل نغم أطرب أرباب الصناعة وذوى الأذن السماعة فهو الحسن وهكذا الشعر فلا يحسن وقعه فى نفوس قرائه وسامعيه ما لم يكن جيدا وقد يستهان بالمعنى البليغ لضعف قافيته أو وقوعها فى غير موقعها »[(1)] .

« ونذكر هنا أن روى القاف يجود فى الشدة والحروب ، والدال فى الفخر والحماسة والميم،واللام فى الوصف والخبر،والباء والراء فى الغزل والنسيب وهذا كلام غالبى اجمالى ، ونعود فنقول : إن الذوق الأدبى خير مقياس فى كل ذلك »[(2)] .

وعلاقة الوزن بالقافية علاقة تلازم فى التفعيلة الأخيرة من كل بيت ولكن الشعر الجديد وبعض ألوان القديم تبيح تعدد القوافى فى الموشحات والأزجال والمربعات والمخمسات وفى القصائد التى على هيئة مقطوعات لكل مقطوعة نمط من القافية والوزن واحد ...

وكتب الأدب فى العصر العباسى الثانى والأندلس والعصر الحديث وبخاصة دواوين شعراء المهجر غاصة بهذه الألوان ..

---

(١) مقدمة الالياذة للبستانى – أيضا أصول النقد الأدبى – لأحمد الشايب ص ٣٢٦ .
(٢) أحمد الشايب – أصول النقد الأدبى ص ٣٢٦

والشئ الذى لا يمكن أن يقبل هو انعدام الوزن والقافية والاكتفاء بالعناصر الأخرى ولكن التغيير فى الأشكال الوزنية بزيادة أو نقص فى عدد التفعيلات مع مراعاة الطرب الموسيقى الكلى للبيت وحسن وقعه عند الاجتزاء يمكن أن يقبل بدليل أن العرب أنفسهم أباحوا مثله حين وجدنا بحورا كاملة أو أخرى مجزوءة فيكون هذا التغيير الجديد لاختراع بحور مجتزأة أو بحور جديدة أو نظم أرق ... ولا مانع منه إطلاقا ... كما أن اختلاف قصيدة واحدة فى الأوزان والقوافى معا جائز بشرط أن يكون لا لمجرد المخالفة ... ولكن لحكمة موسيقية معللة تعليلا موسيقيا، وحينذاك نجد لونا جديدا وابتكارا معقولا .. أما المسخ الموسيقى فلا ، وكثيرا ما يحلو لمدعى الابداع هذا المسخ ..

نسمع بعض الموسيقى ويقولون إنها بعنوان كذا — فلا نفهم العلاقة بين الأنغام والعنوان، وقد يكون ذلك لقلة ما يسمونه بالاطلاع الموسيقى أو الثقافة الموسيقية .. ولكن كثيراً من الموسيقى تصويرية وتعبيرية وتأثيرية ولها موضوع — بدون ثقافة — ونحن هنا فى الشعر نريد الأنماط الجديدة من النوع الثانى ، وما النوع الأول إلا مسخ وطنطنة وجعجعة تماما كما يلهو الطفل بالبيانو أو أية آلة موسيقية .. أفنعده سيمفونيا ؟

وأخيرا لا يفترق الشعر فى موسيقاه عن الموسيقى كفن وليت شعرى ما الذى يدعو إلى افتقاده هذه الموسيقى ؟ أليست فنا ؟ ولكنها فن صعب فى الشعر ، أقول إنها أصعب من الموسيقى الأصابعية لأنها موسيقى تستخدم فيها أنامل العواطف والخيال والأسلوب والشاعرية ..

وليس لكل فنان مثل هذه الأنامل .. إنها للشعراء ..

وإذا تكررت الأبيات ولم تلتزم فيها قافية واحدة ، مما يسمى بالشعر المرسل ، لم تكن هى شعرا .

فنقاد الشعر القدماء وأغلب المحدثين يرون أن الوزن والقافية هما عماد الشعر ، ومن أهم مقوماته وعناصره الفنية .

— ٤ —

العاطفة فى الشعر

العاطفة بالمعنى العلمى « الشعور الوجدانى » وهو تعريف يكاد يكون كمن فسر الماء بعد الجهد بالماء — فالشعور معنى غامض وكذلك الوجدان . . وليس مرجع الغموض هو العلم ولكنه الجهل ويلزمنا إذاً الايضاح .

الشعور : نوعان شعور عقلى يدرك الأشياء كما هى فى الواقع أو بعبارة أخرى يدرك حقائق الأشياء ، والحقيقة كما يقولون بنت البحث ولذلك لا يدرك حقائق الأشياء إلا الباحث ، فهل يمكن أن نسمى إدراك الطفل حقيقة ؟ وهل يقوم ببحث حتى يعرفها ؟ نعم إن الطفل قد لا يدرك إحراق النار إلا بعد أن تلسعه وإن قيل له قبل ذلك إن النار تحرق ، فعملية الشك فى القول الكامنة فى نفسية الطفل ثم محاولة المعرفة عن طريق التجربة بحث علمى تام لإدراك الحقيقة وهو على هذا النمط فى كثير من معارفه الاولى ، ويتدرج فى إيمانه بالحقائق حتى لقد يستطيع احلال المنطق العقلى بدلا من التجربة الساذجة فيأخذ تجارب غيره من أسرته ومعلميه قضايا يسلم بها بدون تجربة عندما يثق فى صحة ما يلقنونه . والويل لهم إن لم يصدق ، فإنه يكون ثائرا ولا تكون هذه الثورة إلا فى المراهقة التى يقاسى فيها الرعاة للأبناء من العذاب فى توجيه أبنائهم ، والسبب فى عدم تصديقه وثورته آنذاك هو النمو العاطفى الذى يغلب عليه ويجعل النمو العقلى فى نظره هو مرجأ بينما يريد الرعاة العكس تماما . .

وفى ذيل كلامنا هذا مفتاح السر لفهم الشعور العاطفى وهو اللون الثانى من الشعور الذى يسمى بالشعور الوجدانى ، ولكن ما كنهه ؟

إنه شعور إنسانى إنطلاق من أسار العقل فى ساحة الحب والكراهية والخوف والجرأة والشدة واللين وغير ذلك من احترام أو إهانة . مشاعر متناقضة مختلطة لا عقلية تبرز فى أخطر ادوار الحياة الإنسانية وبالضرورة يمارسها الشاب بحذافيرها بمتناقضاتها فيجمع بين النقيض والنقيض وهو فى الحالين محتاج إلى التوجيه المخلص الذى يعلم به كيف يستمر فى شعور سليم وكيف يباعد بينه وبين المشاعر الضارة وقد لا يجد منطقا من الرعاة يقنعه إلا القول بمصلحته وهو ثائر فى نفس الوقت على هذه المصلحة لا يريد إلا ما يريده هو .

وليس معنى كل ما نقول إن العاطفة شعور المراهق فحسب ولكن للطفل فى سنيه الاولى مشاعر عاطفية فى حبه لثدى أمه ووجه والديه وأخوته واللعب وغير ذلك من العواطف كالكراهية لمن يخطف لعبته وبالتدريج تظهر عنده عاطفة احترام الأب بعد الحب حتى فى حديثه فيفتخر به على أولاد الجيران وإذا لقيه هرول إليه مفضلا إياه على كل لعبة وغير ذلك مثل كراهية أوامر الأم ونواهيها لملازمتها له طول الوقت وقد يكون صادقا فى تعامله وقد يضطر إلى النفاق . وهكذا يكون عواطفه شيئا فشيئا من خلال تجاربه ومعاملات غيره له .

الشعور بالمعنى الأول شعور بحقائق الأشياء وبالمعانى الأخرى شعور عاطفى أو وجدانى ولا داعى إذاً بعد الوضوح إلى تفسير الوجدان اللهم إلا إلى تفسير يلائم بين الاسم والمسمى وهو بالبداهة ما يجده الإنسان فى نفسه من مشاعر مبهمة بالنسبة للمشاعر العقلية التى يرتاح إليها .

ولكن علماء النفس ينظرون إلى الوجدان باعتباره دافعا للسلوك الإنسانى مكونا من شقين هما : الانفعالات ، والعواطف ، الأولى فطرية والثانية مكتسبة .

ولعلنا هنا ندرك الخيط الرفيع بين الكلمتين .

ويقابل الكلمة الأولى فى العربية كلمة « انفعال » والثانية تعنى « العاطفة » .

ويلاحظ علماء النفس أن « الانفعال » حالة وجدانية طارئة مؤقتة كما يحدث فى الغضب أو الخوف عكس « العاطفة » الدائمة المستمرة كالحب أو الصداقة وغيرها . وينتهى علماء النفس إلى تعريف العاطفة بأنها استعداد وجدانى مركب وتنظيم مكتسب لبعض الانفعالات الموجهة نحو موقف معين تدفع صاحبها للقيام بسلوك خاص .

وعندما يدرس علماء النفس العاطفة ينظرون إليها على أنها كل معقد يشتمل على عديد من الانفعالات والمواقف المتشابكة .

ويقسمونها من جهة نشأتها إلى عاطفة حب وعاطفة كراهية وبين هاتين العاطفتين تدور الحياة العاطفية ، وتقوم على مبدأين هما اللذة والألم لكل منهما انفعال خاص بها هو الفرح للذة والحزن أو الغضب للألم .

ويصنفون العواطف من جهة الموضوع – مع ملاحظة أنها تدور كلها إما حول الحب أو الكراهية – :.

١ – قد توجه العاطفة إلى الجماد والحيوان كما نرى ذلك فى البكاء على الأطلال ، وفى رثاء الأدباء والشعراء لحيوان عزيز عليهم كما عند العقاد والجبلاوى فى رثائيهما « لبوجو » و « ديوجين » .

٢ – وقد توجه نحو شخص آخر من نفس الجنس فتتكون حينئذ الصداقة أو (نقيضها) أو توجه نحو شخص من الجنس الآخر وهذا ما يعرف « بالعشق » .

٣ – وقد توجه العاطفة نحو المثل العليا والأفكار المجردة كاتجاه الفلاسفة والعلماء نحو الحقيقة والأخلاقيين نحو الخير والفنانين نحو الجمال .

والعاطفة التى تبرز من بين هذه العواطف يطلق عليها العلماء اسم « العاطفة السائدة » لأنها تصبح مفتاحا لشخصية صاحبها ، تدور

العواطف الأخرى فى فلكها ومن أمثلة هذه العواطف « السائدة » عاطفة حب الوطن والعاطفة الدينية وقد توجد أيضا لدى الفرد عاطفة حب الذات أو الأنانية وهى تختلف تماما عن عاطفة اعتبار الذات .

ومن هذه المقدمة يمكننا أن ندرك المقصود بالعاطفة إدراكا علميا سليما . ولكن ما المقصود بالعاطفة الشعرية ؟ أهو هذه المشاعر المتناقضة المبهمة التى تنفعل بها نفسه وتبدو فى تصرفاته مع غيره من حب أو كراهية أو احترام أو إهانة أو إعجاب أو احتقار إلى غير ذلك من الأمثلة ؟

ودون شك هى هى أن الحب والاحترام والاعجاب مثار للشعر ، فحب الوطن أو الزعيم أو احترام الممدوح والإعجاب به ثم كراهية الاستعمار مثلا وزعمائه واحتقار المهجو وعدم الإعجاب به ، بلا شك مثار آخر للشعر . . وإذا أردنا أن نضع أمثلة لكل لون عاطفى لطال بنا البحث فالحب مثلا – كما أشرنا – قد يكون للوطن وللزعيم وللمثل العليا وللفتاة وغير ذلك من مثيرات القصائد فى الوطنية والفخر وتمجيد المثل الأعلى والغزل إلى غير ذلك من التمثيل المختصر لكل لون عاطفى ونقول المختصر لأننا لم نستوعب ذكر كل العواطف الإنسانية ولا تعدد ألوانها وما تثيره .

والإشارة تغنى عن العبارة كما يقولون .

وتقاس العاطفة الشعرية بمقاييس خمسة هى :

١ – صدق العاطفة أو صحتها .

٢ – قوة العاطفة أو روعتها .

٣ – ثبات العاطفة أو استمرارها .

٤ – تنوع العاطفة أو شمولها .

٥ – سمو العاطفة أو درجتها .

---

(١) انظر اصول النقد الأدبى – الفصل الخاص بالعاطفة – ص ١٩٠

ولكى تتكامل هذه المقومات للعاطفة الأدبية الجيدة لابد من مخرج دقيق للعاطفة والفكرة فيعمد الشاعر إلى الأفكار فيحيلها من خلال وجدانه إلى احساسات نفسية .

وقديما اعترض النقاد على شعر صالح بن عبد القدوس لأنه يزدحم بالحكم والأمثال . وقالوا إنه لو نثر تلك الحكم والأمثال فى تضاعيف شعره لكانت أكثر جمالا وأبلغ تأثيرا .

وتستطيع أن تلمس أثر هذا المزج الدقيق بين الفكرة والعاطفة عند أبى العلاء المعرى عندما يقول عن رحلته الفاشلة من موطنه بالشام إلى العراق :

تمنيت أن الخمر حلت لنشوة ... تجهلنى كيف اطمأنت بى الحال
فأذهل أنى بالعراق على شفا ... رزى الأمانى لا أنيس ولا مال
مقل من الاهلين يسر وأسرة ... كفى حزنا بين مشت وإقلال
سيطلبنى حظى الذى لو طلبته ... لمازاد .. والدنيا حظوظ واقبال

ثم استمع إلى قوله :

أما الحياة ففقر لا غنى معه ... والموت يغنى فسبحان الذى قدرا
لو أنصف العيش لم تذم صحابته ... وما غدرنا ولكن عيشنا غدرا
قد خص بالأمل المبسوط كل فتى ... من آل حواء ينسى ورده الصدرا
والخير يندز تارات فتعرفه ... ولا يقاس على حرف إذا ندرا
وكم مصائب فى الأيام فادحة ... لولا الحمام لعدت كلها هدرا

« فأنت تستطيع أن تتمثل شخصية الشاعر الإنسانية فى المقطوعة الأولى وتحس حرارة عاطفته ومرارة فشله . أما المقطوعة الثانية فلا تعدو أن تكون نظما عقليا تتمثل فيه شخصية أبى العلاء المفكر »(١)

---

(١) انظر – النقد والبلاغة – جـ٢ الفصل الخاص بالشعر ص ١٠٦ للدكتور عبد القادر القط وآخرين .

— ٥ —

الخيال فى الشعر

موضوع صعب المراس ولكنه مطروق من كثير من النقاد ولهم فى القديم وفى الحديث بحوث علمية موضوعية ونقدية .

لأول وهلة يمكنك أن تدرك أنه غير الحقيقة وأن تصوره أو تصويره بغير ما يدركه الإنسان ادراكا حقيقيا من قضايا العلوم والمشاهدات المحسوسة ، فنحن نتصور الحقائق أو نصورها – بالأسلوب طبعا – كما هى إدراك العالم أو المشاهد وليس كذلك الخيال الذى هو بمثابة الرتوش للصورة الحقيقية لتجميل الواقع أو لتقبيحه على السواء .

فنحن قد ندرك قيمة الجبل من صخوره النافعة فى بناء السد العالى مثلا إدراكا علميا ولكن الشاعر يدرك فوق هذا الإدراك شموخه ، وهيبته وقد يصوره كابن خفاجة الأندلسى شيخا معمرا مرت به السنون والأحداث فينطقه بما عاصر من أنماط الناس ويلبسه عمامة الواعظ بالخير أو الزاجر عن الشر . وهذا الخيال رتوش تجمل صوره فى الواقع وقد يمر بها الإنسان فلا تحظى من مشاعره إلا بالضيق أو البرم لأنه شئ غير نافع كما كان يدرك العرب القدامى إدراكهم الساذج بأنها من عقبات الحياة .. وقد يدرك فى سذاجة ايضا اقترانها بنار الكرماء فيقول « شم العرانين » يعنى كالجبال .. وقد يدرك أنها أوتاد – كما قال القرآن الكريم – ولكن لا ككل الأوتاد .. بل كأوتاد الخيمة السماوية شدت إليها بما طرزت به السماء من نجوم أو ينفعل انفعالا غاضبا حين يطول به الليل فيحسب النجوم شدت إليها بحبال الكتان القوية الفتل كما قال امرؤ القيس عن ليله إلى غير ذلك :

وكلها مشاعر تختلط بها مشاعر بعضها حقيقى وبعضها خيالى .. بعضها الصورة الحقيقية وبعضها الرتوش الفنية التى يضفيها الشاعر على الصورة فى سذاجة وفى براعة أحيانا .

وزائر الاهرام قد يعجب بصورتها الحقيقية وقيمتها المادية ، وكيف بناها المصريون القدماء .. وقد يعبر عن ذلك بتعبيرات ساذجة لا تخلو من خيال .. ولكن فنانا كشوقى يعبر فى قصيدة أبى الهول عن أثر آخر تعبيرا يمزج فيه الإعجاب بالفن البنائى وبالتاريخ الوطنى ، ويكون حول الصورة الحقيقية موضوعات ويأتى بالتشبيهات ، والاستعارات وغير ذلك من أدوات الخيال فيرسم إطارا فيه الحقيقة وفيه الرتوش وفيه كما يقولون الإبداع والإبتكار .

والأمثلة كثيرة وبخاصة إذا نزلنا إلى ميادين اغراض الشعر من غزل ووصف وحرب ومشاهدات أخرى بدوية وحضرية .

الخيال إذاً - بعبارة سهلة - هو الإضافات التى يضفيها الفنان على الصورة الحقيقة لتبدو جميلة أو قبيحة ... وإن كنا لم نمثل للقبيحة فهى - فى الهجاء والسخرية .. وإن كنت لا تعلم بها فعليك بكتب الأدب .

ومثاره بلا شك الإعجاب بشئ .. فيضفى عليه الفنان ما يجمله .. أو احتقاره فيضفى عليه ما يقبحه .. وهذا مربط العاطفة بالخيال .. فالخيال كما يقولون « وليد العاطفة » .

وغاية الخيال الامتاع بالعمل الفنى الذى يجعل له ميزة على ألوان القول الأخرى .. وبدونه لا يعد فنا فهو عنصر العناصر .. والامتاع قد يكون مبعثه الخيال وقد يكون مصدره جدة الموضوع وما يعطيه الأديب من تعبير تصويرى مشع فى الشعر أو فى النثر على حد سواء ... وقد يكون مثاره الميل الخاص عند السامع ..

والامتاع بالعمل الفنى لا يكون فى جمال الصورة بالمقياس المادى

الموضوعى فحسب .. ولكنه قد يكون فى جمال الصورة بالمعنى الفنى فقد يمتع السامع والقارئ نكتة ساخرة لا جمال فى مادتها الموضوعية ولكن الجمال فى لذعتها الساخرة ووصولها إلى اعماق القارئ أو السامع فتهزه ضحكا .. بينما قد تضايق الملذوع .

ومن البديهى أن ما يسر جميل وأن ما يضحك جميل أيضا ، ولكن ما يحزن أو يشوه كيف يكون جميلا ؟ وبعبارة أخرى كيف يشعر السامع أو القارئ بالمتعة فى سماعه لقصيدة رثاء أو قصيدة هجو مثلا ؟

إنه حينما تختفى مشاعر السرور والإعجاب لتحل محلها مشاعر الحزن والاحتقار ، لا يلبى هذه المشاعر الثانية إلا عمل فنى مؤثر بالحزن العميق أو الاحتقار الشديد ومن ثم يدع الشاعر فى رثائه كل ما يكون عمق الحزن فى الرثاء أو عوامل الاحتقار فى الهجو وهو فى الابداع أو الابتداع فى موقفه الذى لا يحسد عليه ، يكون ممتعا فى نفس الوقت بالقدر الذى يجعل الناقد يقول إنه أجاد الرثاء أو أجاد الرثاء أو أجاد الذم وعبر عن مشاعر السامعين أو القارئين فأبكاهم مثلا .

وإن شئت فسم المتعة الفنية حينئذ تأثيرا فنيا .

هذا والخيال نوعان :

بسيط فى صورة واحدة .

وكلى فى صورة ممتزجة من عدة صور متشابكة تكون وحدة فنية .

وأدواته فى النوع الأول الاستعارة والتشبيه المفردان . وفى النوع الثانى يبدأ من التمثيل إلى القصة أو الملحمة . . فليستا إلا من قبيل الخيال الكلى بشعرهما أو نثرهما .

ومن ثم يكون الفنان بارعا كلما كانت صورته الخيالية أوسع أفقا وأبعد غاية . . ولذلك يخص بعض النقاد النوع الثانى باسم « الخيال الابتكارى » . . وكأن من يأتى بخيال مفرد لم يبتكر شيئا مذكورا .

وغايته بعد هذا الايضاح ، أوضح منه وهى التأثير– بحسب العاطفة التى تولد عنها – فى نفس السامع أو القارئ تأثيرا بنقل الشعور بالجمال أو القبح ، ولم يختلف فى ذلك النقاد مع المناطقة حين تناولوا هذا الموضوع فى قولهم : « الوردة صرم بغل » للتقبيح ، مع أنها جميلة فى الواقع .

إلا أننا قبل مغادرتنا هذا الموضوع يجب أن نفهم أن كثيرا من النقاد قد يستقبحون من الخيال ما قد يراه القائل . . حين قال . . شيئا رائعا . . أو قد يتهمون – مثل امرىء القيس – بالسذاجة فى الخيال . . ومرد ذلك البيئة ومقدار البساطة أو التعقيد أو البداوة أو الحضارة . ولكل بيئة خصائص فيما توحى به من خيال هو فى نظرها رائع وإن قسناه بغيرها تقل روعته

بقى أن نشير إلى الخيط الرفيع بين الخيال Imagination والوهم Fancy

وهذا الأخير يهرب بصاحبه من واقع الخيال وحقائقه إلى عوامل وهمية لاتشبه الحياة الإنسانية فى شىء، بينما الخيال كما درسنا ، يضفى على الحقيقة أو الواقع من مخزون الذاكرة بعد أن يفلت من إطارى الزمان والمكان أى من مجموعة الملاحظات ومعطيات الحواس المختلفة التى نتلقاها من مشاهد الحياة وتجاربنا الذاتية ثم ننسى متى وأين تلقيناها

ولذلك يدرك الحياة ملكة يخلق بها الاديب التجربة البشرية أى يخلق الحياة ما دام ما تخيله يدخل فى نطاق الممكن أى الكائن الملموس فى واقع تلك الحياة .

يقول رسكن فى حديثه عن الشعراء والرسامين : « إن كلا من الشاعر والرسام يجذب إلى ذاكرته كل ما رأى وسمع طول حياته ويحفظه بدقة فى هذه الذاكرة كما تحفظ المواد فى المخازن الكبيرة ، فالشاعر لا ينسى حتى أبسط النغمات التى سمعها أوليات حياته والرسام يحفظ أدق طيات الأقمشة

والأوراق والاحجار وفى كل هذا الحشد المنوع الكثير يسبح الخيال البارع فيؤلف منه مجموعة الآراء المتناسقة تناسقا دقيقا[1] »

— ٦ —

الروح الشعرية :

هى المعنى الدائم فى التعبير كلما ترجم من لغة إلى لغة . . أو الذى يجب أن يدوم . . وإلا ضاعت معالمه وكانت الترجمة غير أدبية . . وبلا شك هى المعنى العاطفى الخيالى . . أن ترجمة الحقيقة سهلة ، وقد تكون حرفية لأن مصطلحات مفردات العلوم مستقرة فى قاموس الثقافة العالمية وليس كذلك الأدب .

ومن ثم فترجم الأدب يجب أن يكون أديبا فى اللغتين المترجم منها والمترجم إليها . . وتلك حقيقة قد تخفى على كثيرين حين يقرؤن بعض آداب أمم بلغتهم المترجمة فلا يهتزون له أو يطربون أو يعجبون به .

ولذلك مقياس معروف وهو ضرورة « نقل المشاعر مع النص فى المعنى المترجم » . . وإذا كان هذا فى الأدب ضرورة وهو تراث فنى دون القداسة . . فإنه فى المقدسات أشد ضرورة ، ولذلك أبيحت ترجمة القرآن مثلا لا بنصه ولكن بترجمة روحه وهى تشريعاته لأنه قد لا نعثر على مترجم معجز التعبير يمكنه أن ينقل الإرادة الإلهية من النص . وهو مستحيل العثور عليه إلى يوم القيـــامة – لان المعجزات القولية انتهى زمانها بانتهاء الرسل عليهم السلام .

ولا يشك أحد فى أن القرآن – بما يشمل من قصص تاريخية ، وقضايا عقلية عقائدية ، وحوار جدلى منطقى أحيانا ، وتأثيرى أحيانا أخرى وبما يشمل من قوانين عبادية واجتماعية – معجز . . فأين العالم الذى اكتشف

---

(١) كتاب Modern Pairters جـ٢ من فصل القوة الخيالية أيضا - أصول النقد الأدبى ص ٢١٣

مجاهل ما روى القرآن من تاريخ ؟ إن العثور على أثر يتصل بأقوام أرخ لهم القرآن ، يعتبر فرصة ذهبية لعلماء القرن العشرين يهللون لها وذلك الإعجاز ، وهو بما يشمل من حوار جدلى فى العقائد لم يوجد من يؤمن بنتائجه إلا المسلمون وعلماؤهم . . وبلا شك يشترط إيمان المترجم وإلا حرف وانحرف تبعا لهواه . . وهو بما يشمل من قوانين عبادية واجتماعية صالح للترجمة عند توفر الأمانة فى نقل الأهداف منها .

وليس هذا استطرادا فى الموضوع . . ولكنه تأييد لنظرية بقاء الروح فى كل مترجم والقرآن بلغته الأدبية العربية المعجزة قد حوى من الخيال الجزئى ومن الخيال الابتكارى فى عرض قصصه عرضا فنيا . . لا يطعن فى إعجاز أسلوبه للعرب البلغاء الذين عاصروه بدءا ونهاية إلى الآن،فترجمه يحتاج إلى الإبقاء على هذه الروح الفنية فى الأسلوب المعجز . . وأين هو هذا الأديب القدير على ذلك فى الأدباء العالميين ؟

وهنا نقف وقفة أخرى فى القول بالخيال الفنى فى أسلوب القرآن وفى الفرق بين هذا وبين اتهامات الكفار للقرآن بأنه من أساطير الأولين أو أنه شعر حتى لا يختلط على الناشىء هذا الموضوع . .

الفرق هو أن الفن هو الإضفاء أو الإضافة إلى الحقيقة للتجميل أو التقبيح ، والقول القرآنى فى أسلوبه بلا شك يعتمد على مالا يصادم الحقيقة بل يزيدها تقبلا إلى النفوس . . وعنصر الحوار العقائدى المبنى على المنطق واضح ، والمبنى على التأثير حين يلفت النظر إلى جمال الحياة مثلا ليأخذ الإنسان منها قدرة المبدع وإلى عظمة الخلق ليصل منها الإنسان إلى عظمة الخالق . . قد يستخدم فى ذلك العنصر – الخيال الأسلوبى – فالجبال كالأوتاد تثبت الأرض . . فهى الرواسى والتى تمنع ترجح الكرة الأرضية وتحفظ توازنها ، وزينت السماء الدنيا بمصابيح أو هى كالمصابيح . . كل ذلك خيال أسا . فيه النوع الجزئى والإطار التمثيلى أحيانا . . وبخاصة فى

القصص التى تصور انفعالات العواطف كقصة امرأة العزيز مع يوسف وأم موسى وغير ذلك . . وهو الخيال الكلى فى الأسلوب . .

فالفن إذاً فى الأسلوب المنسجم مع غاية الأسلوب لا يجعل من القرآن كله خيالا أو أسطورة كما قال المتهمون أيام الرسول عليه السلام بأنه من أساطير الأولين . . أو أنه شعر كالشعر أو أنه سحر . . فهم كانوا يريدون سحب اتهامهم على العقائد والغايات المثلى فيه . . لا على الأسلوب الفنى الرائع ، لأنهم كانوا يعجبون بهذه الناحية فيه حتى انبهر أحدهم فيقول : « إن لقوله – يعنى القرآن الكريم – لحلاوة وإن عليه لطلاوة » يقولها لأمثاله من الكفار فيقولون له : لقد سحرك يا أبا الوليد .

فنى ثنايا هذه الاتهامات عند نقدها بمقياس التحليل لنفسياتهم إقرار للقرآن بالبراعة فى التأثير . . وحجة عليهم لا لهم . . وهو لون من ألوان الإعجاز للخصم حين ينبهر فلا يجد الا العناد فى انكار الحقائق « ولئن سألتهم من خلقهم ليقولن الله » ويقرون بالحقيقة ، ويعاندون بأنه ليس إلا الذى يدعو إليه محمد عليه السلام وإن وصفوه بالعزيز العليم .

وأخيرا . . ليس الخيال فى القرآن إلا وسيلة ، ولكنه فى الشعر غاية ووسيلة معا . . لأن كل ما يحظى به الأدب من قيمة هو الاسلوب المعبر المؤثر . . وحقيقة الموضوع فى الأدب قد لا يعنى الأديب كثيرا فهو « يخلق من الحبة قبة ، وأعذب الشعر أكذبه » يعنى خياله المؤثر .

بقى أن نفرق بين الخيال الكلى الابتكارى وبين الأسطورة فى القصة . . حتى لا يلتبس القرآن الكريم بالاسطورة ما دمنا قد اثبتنا به الخيال الكلى فى أسلوبه القصصى فى كلامنا السابق .

الخيال الكلى فى القصة يرتبط ارتباطا وثيقا بالحبكة القصصية . . فإن هذه الحبكة عمل فنى يفرق بينها وبين التاريخ السردى والحكاية . . ومعناها تركيب الأجزاء للصورة الفنية تركيبا يدع فيها التأثير الذى يهدف إليه القاص ، ولا يتصادم مع تلك الحقائق التاريخية . . ومثله قصص على

هامش السيرة للدكتور طه حسين مثلا . . ففيها التاريخ وفيها الرتوش الفنية والحبكة القصصية ولا تصادم بينها وبين الحقيقة التاريخية .

والأسطورة بخلاف ذلك كله – فهى خيال فى الموضوع وفى الأسلوب فإذا كان الموضوع فى القصة الواقعية بالأسلوب الخيالى المبتكر الكلى سليما فإنه فى الأسطورة غير حقيقى ، وإنما يكون الموضوع نفسه خيالا . . فالخرافة أو الأسطورة خيال فى الموضوع وفى التعبير عنه . . وليست كل قصة خيالية فى الموضوع وإن كانت خيالية فى التعبير كالقصص القرآنى ومن ثم لا يمكن أن يوصف القصص القرآنى بالأسطورة لأن الموضوع بحقائقه سليم والخيال أو الابتكار أو كلية التعبير وتصويره فى الأسلوب فقط – وليس كذلك فى الأساطير.

ونستميح القارئ عذرا فى الاستطراد أن عدنا مستطردين أو مختصرين حين يعدنا مختصرين فالاستطراد والاختصار لازمان . . والهدف من الاستطراد حينا والاختصار أحيانا الوصول إلى فروق تحدد الخيال الذى يمكن أن يوجد فى الشعر ، وهو الخيال بجميع ألوانه ، والذى يمكن أن يوجد فى القصة ، وهو أيضا الخيال بجميع ألوانه . . وبين الذى يوجد فى القرآن وهو الخيال فى الأسلوب فقط لا فى المضمون .

– ٧ –

أما الألفاظ فهى أدوات التعبير .. وتحمل معنى واحدا أو مشتركا لغويا يمكن الكشف عنه فى قواميس اللغة .. ولكن ألفاظ الأدب ليست كلها بهذه المثابة ترص للمعانى رصا .. وإنما تنتقى انتقاء .. فما الميزة التى ينتقى على أساسها الأديب ألفاظه ؟

الألفاظ الأدبية :

هى التى تحمل بجانب المعنى اللغوى أحد شيئين :

١ – **المعنى الخيالي**: ولا دخل له فى هذا الموضوع .. وإنما مجاله الخيال السابق تفصيله .. ولا نستبقى من هذا النوع إلا ألفاظ التورية التى تحمل معنيين أحدهما مقصود فهو حقيقى بالسياق .. والآخر لغوى أيضا ولكنه مقصود قصدا لغير السياق .. فهو معنى أشبه بالخيالى لأنه على فرض قصده فى السياق بتغير المعنى ومثل هذه التوريات تعطى الحقيقة ونكتة مع الحقيقة .. وهى بلا شك من الألوان البديعية المستحسنة .. وليس منها الألفاظ الاحتمالية لأنها لا تفسر الأدب وتدعه غامضا

٢ – **المعنى الاشعاعى** أو ما يسمى بإيحاء اللفظ أو اشعاعه المعنوى وهو ليس معنى مستقلا كالتورية .. ولكنه معنى فنى لا يزيد الموضوع نكتة وإنما يزيد التعبير جمالا فنيا .. وبالتالى يزيد السامع متعة بما يشعه من تأثير ، ولو أردنا التمثيل لضاق بنا الوقت .

فلنعتمد على قراءات القارئ فى المجاز والتورية والمحسنات الأخرى ففيها كتب مؤلفة ، ولكننا لا نستطيع فى هذا السياق الاغضاء عن التمثيل لإيحاء الالفاظ واشعاعها ومصادر هذا الاشعاع الفنى .

النقاد القدامى يقولون :«الالفاظ أثواب المعانى » ولهم فى هذا كل الحق فالثوب تارة يكون جديدا قشيبا ملائما يحدث فى الرائى نوعا من الاحترام أو الحب أو الاعجاب إلى غير ذلك مما نشعر به جميعا فى المحسوسات وقد يكون الثوب قديما خشنا غير ملائم للوقت أو الشخص بحسب ما يسمى حديثا « بالمودة » فيحدث فى الرائى نوعا من الانقباض أو الاحتقار أو غيرهما ، وإن كنا نعد ذلك مؤثرا فى مجال المظاهر .. أو نقول أن الشخصية الإنسانية مزيج من التناسق العضوى واللياقة البدنية وما ينسجم معها من الملابس ومع الأوقات ونعد لكل مقام ملابس فإن المعانى كالأشخاص تحتاج إلى أن تلبس من الألفاظ ما يجعل للفظ شخصية فذة فى الملاءمة للموضوع والإنسجام مع المقام والوقت والوقع الطيب الاثر أو غيره بحسب اتجاه الموضوع فخامة أو رقة أو قوة أو خفوتا أو جهارة أو همسا إلى غير ذلك

ومن ثم نعثر على الاشعاع فى مصدره الأول وهو الاشعاع الموسيقى ولنعط له أمثلة مختصرة :

قال البارودى فى **الفخر**:

أنا المرء لا يثنيه عن مطلب العلا حسود ولا تعدو عليه المفاقر
قئول وأحلام الرجال عوازب صئول وأفواه المنايا فواغر
فلا أنا إن أدنانى الوجد باسم ولا أنا إن أقصانى العدم باسر

وقال :

فلى فى مراد الفضل خير مغبة إذا شان حيا بالخيانة ذاكر
ملكت عقاب الملك وهى كسيرة وغادرتها فى وكرها وهى طائر

فنرى فى ألفاظه: أنا والعلا وقئول وصئول وملكت وعقاب .. وهى «الطائر الخيالى الجارح» نجد فى هذا نوعا من الاشعاع بالفخر فى كل لفظة وبخاصة هذه الالفاظ .

وقال اسماعيل صبرى فى **الغزل**

ولما التقينا قرب الشوق جهده شجيين فاضا لوعة وعتابا
كأن صديقا فى خلال صديقه تسرب أثناء العناق وغابا

وقال :

أبثك ما بى فإن ترحمى رحمت أخا لوعة مات حبا
وأخشى عليك هبوب النسيم وإن هو من جانب الأرض هبا
وأستغفر الله من برهة من العمر لم تلقنى فيك صبا

فإن هذا الشاعر الحديث له من ألفاظ اللقاء والشوق والجهد والشجا واللوعة والعتاب والصديق والعناق وله من ألفاظ البث والرحمة والموت من أجل الحب وهبوب النسيم والصبابة ما يدل على اشعاع قوى يلائم موضوعه .

وقال اسماعيل صبرى أيضا يرثى عمر بن الشيخ على يوسف : [1]

يا مالئ العين نورا والفؤاد هوى　　والبيت أنسا تمهل أيها القمر
لاتخل أفقك يخلفك الظلام به　　والزم مكانك لا يحلل به الكدر
فى الحى قلبان باتا يا نعيمهما　　وفيهما إذ قضيت النار تستعر
وأعين أربع تبكى عليك أسى　　ومن بكاء الثكالى السيل والمطر
قد كنت ريحانة فى البيت واحدة　　يروح فيها ويغدو نفحها العطر
ما كان عيشك فى الأحياء مختصرا　　إلا كما عاش فى أكمامه الزهر
فارحل تشيعك الأرواح جازعة　　فى ذمة الله بعد القبر– ياعمر

فإن لهذا الشاعر من الألفاظ المشعة مثل مالئ العين .. والأنس . وتمهل ، لا تخل أفقك .. يخلفك الظلام .. والكدر .. والنار تستعر .. وأعين تبكى .. وريحانة واحدة .. وتشيعك الأرواح جازعة .. وفى ذمة الله والقبر .

كلها ألفاظ تشع حزنا عميقا فى أغوار النفس .

وبالموازنة بين هذه النماذج وبين النماذج التالية يتضح الفرق فى قوة الاشعاع .

وللبارودى فى الفخر– أيضا :

إذا أنا لم أعط المكارم حقها　　فلا عزنى خال ولا ضمنى أب
خلقت عيوفا لا أرى لابن حجرة　　على يدا أغضى لها حين يغضب

إذا وازنا بين هذا الفخر وبين الفخر السابق له وجدنا أن الفخر السابق أقوى لما به من ألفاظ مشعة بذاتها وبمعانيها فى مجال فخر لا يشوبه ضعف .. ولكنه هنا إذا قال :

---

(١) الشيخ على يوسف هو صاحب جريدة « المؤيد » أوائل هذا القرن وكان صحفيا ممتازا شهد له صحفيو الغرب بالدهاء الصحفى الممتاز .

فلا عزنى خال ولا ضمنى أب .

حتى ولو كان ذلك من التعبيرات العربية القديمة .. وكان أيضا مرتبا على عدم قدرته على المكارم .. فإن بهما اشعاعا لا يلائم الفخر..

وكذلك لفظ «ابن حرة» والبارودى يريد أن يقول إن الجنس وما فى عصره من رق أو حرية مصدر فخر للترك ولأبناء الحرائر - هذا إن كان فخرا بألفاظه هذه مشعا فى عصور وجدت فيها هذه الظواهر الاجتماعية . فإنه لا يمكن أن يكون بألفاظه هذه فخرا مشعا يستحق الاعجاب فى عصر لا مباهاة فيه إلا بالعمل . ولذلك نؤيد نظرية تطور الألفاظ وإشعاعها من عصر إلى عصر بتطور الظواهر العصرية .

فإننا نرى فى فخر البارودى ثغرة يمكن أن ينفذ منها شاعر آخر فيرد عليه ويقول :

ليس الفتى من يقول كان أبى [1] .

وقال اسماعيل صبرى - متغزلا - أيضا :

أقصر فؤادى فما الذكرى بنافعة ... ولا بشافعة فى ردما كانا
سلا الفؤاد الذى شاطرته زمنا ... حمل الصبابة فاخفق وحدك الانا
هلا أخذت لهذا اليوم أهبته ... من قبل أن تصبح الأشواق أشجانا
لهفى عليك قضيت العمر مقتحما ... فى الوصل نارا وفى الهجران نيرانا

بمجرد القراءة يمكننا أن نأخذ ألفاظا لا تشع غزلا بالمرة . . بل قد تناقض الغزل مثل أقصر فؤادى . . وسلا الفؤاد . . وأخفق وحدك . . وهلا ؛ ولهفى عليك . . والنار والنيران . . فإن الغزل فى الحقيقة هو كل ما يقرب القلوب إلى القلوب لا ما يباعد بينهما ويمكن أن نقول إن هذا إلا مجرد من يرثى حبه بألفاظ الرثاء . . لا بألفاظ يشع منها الحب والصبابة . .

(١) من شعر ايليا أبى ماضى

ولذلك لا يمكن أن يقاس العذريون فى الحب مثلا فى العصر الأموى بالصرحاء فى الغزل كابن ربيعة من الوجهة الفنية . . فإن ألفاظ ابن ربيعة يشع فيها الحب بأحلى معانيه . . بينما تجد شعراء العذريين على الرغم من شدة حبهم يشع فيها ما يدل على الحرمان ورثاء الحب .

وإن كان النقاد القدامى يفرقون بين النوعين فى موضوع الغزل تفرقة فى النوع وما يلابس كلا من البيئات وتقاليدها سهولة وصعوبة أو بداوة ومدنية . فنحن نفرق بين النوعين من جهة الاشعاع اللفظى على أساس الموضوع والهدف منه . . أما أن تكون حياة شاعر من الشعراء الغزليين قصة درامية فهذا شىء آخر .

وقال اسماعيل صبرى وكأنه يرثى نفسه قبل أن يموت :

ياموت خذ ما أبقت الأيام منى
بينى وبينك خطوة أن تخطها فرجت عنى

وهذا اللون يسميه بعضهم بشكوى الزمان . . وإن شئت فسمه رثاء الإنسان نفسه قبل أن يموت . ولذلك تجد فى هذا النوع استسلاما للموت لا ثورة عليه وألفاظه لا تصلح للرثاء . يا موت خذ . فرجت عنى . لو استعمل راث مثل هذه الألفاظ فى رثاء شخص آخر لأخفق أيما إخفاق . لكن إذا وجد هذا الاستسلام فى الرثاء بما يعلى من شأن المرثى فلا مانع منه . كما قال حافظ ابراهيم فى رثاء مصطفى كامل :

أيا قبر هذا الضيف آمال أمة   فكبر وهلل والق ضيفك جاثيا

فإنه جاءنا بألفاظ « كبر ، وهلل » وخاطب القدر أن يهلل فى موطن الرثاء ، لكن بما يعلى شأن المرثى .

وهذا نموذج آخر للاشعاع القوى ، قال محمود حسن اسماعيل[1] فى التصوف :

---

(1) انظر ديوان قاب قوسين . . وأيضا البحث القيم الذى كتبه د . عبد القادر القط فى (المجلة) عدد يناير ١٩٦٦ عن ديوان قاب قوسين وجائزة الدولة التشجيعية فى الشعر »

على الأرض نـور وفى الأفق نـور
وفـى كـل قلبٍ شعـاع يـدور
إلهـى تبـاركت رب السمـاء
مـع الليـل تبعث فجـر الضيـاء
وأنت الأمـان لمن يستـجيـر
وأنت لمن قـال يارب . . نـور
تـرد السكـينـة للحـائـريـن
وتسكـب للـروح نـور اليقيـن
وتمحـو الأسـى من ظـلام الصـدور
فأمضـى إلى النـور خلـف الحجاب
صـلاة تـغـنى بقـدس الضيـاء
إلهـى أعـنى وبـارك صـلاتى
وبالعفـو طهـر خطى معصياتى
وبالنـور يارب أنعش جناحى
إلهـى ومـالـى دعـاء سـواكـا
ولا لـى مع الليـل إلا ضياكا
ولا عـون للـروح إلا يـداكا
إذا رفـرفت كنت سـر الدعـاء
وإن هتفت كنت نـور الرجـاء

ويحصى الدكتور عبد القادر القط فى هذه القصيدة من ألفاظ النور – الذى يرمز به الشاعر إلى الحقيقة التى يتطلع اليها ومشتقاته أو ممتزجا بأضداده من الظلام هذه الألفاظ المشعة :

فى الأفق نور – شعاع يدور – الليل – فجر الضياء – نور اليقين – ظلام الصدور – النور خلف الحجاب – قدس الضياء – وهكذا تزخر هذه القصيدة – بمثل هذا التتابع السريع – بفيض من الألفاظ الموحية المشعة .

ونستنتج من كل ذلك أن لبعض الألفاظ ملاءمة للموضوع . . ولأذان السامع أو القارئ وللمقام ولوقت التعبير وللعصر كله وللبيئة وأذواق الذين يعيشون فيها ، وأن الاشعاع أو الإيحاء يكون بهذه الاعتبارات كلها مجتمعة وليست منفردة – وهو الاشعاع فى مصدره الثانى – ولذلك يحتمل الأديب فى تعبيره مالا يحتمله غيره. وقديما تطير الخلفاء من بعض الألفاظ وتشاءموا منها . . فقطعوا على الأدباء كلامهم وطردوهم من مجالسهم ونحن حين نتتى بلغة هذا العصر الحديث لفظا معبرا عن الإيحاء نقول : « إنه الاتيكيت اللفظى » وهو مبدأ معترف به فى الألفاظ السياسية والدبلوماسية والاجتماعية حين تدور الأحاديث فى السياسة والمجتمعات الراقية ، وهو أيضا مبدأ معترف به فى الأوساط الأدبية التى لم تعد الآن مثلا تقبل لفظة « مشمخر » على الرغم من روعة معناها لأنها مع سوء التعبير تشعر بالقذارة وتستبدلها بلفظة « اشم » مثلا وهكذا .

وهنا نستميح القارئ عذرا فى أن نقول إنه مقياس خلقى أيضا فى التعبير العادى . فالألفاظ البذيئة أو المهذبة قد لا يفرق بينها فى المعنى القبيح أو غير القبيح وإنما فى دلالاتها النفسية الشعورية بحسب العرف .

نذكر أن صديقا كان يدرس بالأزهر قص علينا قصة حدثت معه قال :

« إنه عندما كان طالبا فى السنة الأولى الابتدائية قال له طالب يتقدمه سنا وعلما فى القسم الثانوى وقد درسوا فى البلاغة الكناية وأساليبها فى الكتب الأزهرية قال له هذا الطالب الزميل وهو لا يزال مع كتب النحو والصرف والفقه هذه العبارة فى حديثه معه « يا جبان الكلب » فحزن صاحبنا لهذه العبارة مع أنها ذات معنى جليل ، ولكنه بمجرد سماعه كلمتى « جبان الكلب » قال إن هذا ذم صراح . ولو صبر عليه زميله حتى ينتقل إلى كتاب زهر الربيع للشيخ الحملاوى رحمه الله بالسنة الاولى الثانوية ، ما حدثت بينه وبين زميله مشادة مصدرها ليس الا جهله ، فله فيه العذر

على اية حال عبارة لها اشعاعها الذى هولاح بما يشبه الذم ولم تعد من كنايات العصر.

وللبيئة أثر كبير على انتقاء الشاعر لألفاظه ، وهذه القصة التى تنسب إلى على بن الجهم تبين أثر البيئة لما ورد على المتوكل بغداد وانشد مادحا :

أنت كالدلو لا عدمتك دلوا من كثير العطايا قليل الذنوب
أنت كالكلب فى وفائك للعهـ ـد وكالتيس فى قراع الخطوب

فهم بعض الحضور بقتله ، فقال الخليفة : خل عنه فذلك ما وصل إليه علمه ومشهوده ، ولقد توسمت فيه الذكاء فليقم بيننا زمنا وقد لا نعدم منه شاعرا مجيدا فلما أقام فى الحضر بضع سنين قال الشعر الرقيق المتزن الملائم للذوق الحضرى الجديد والبيئة الطارئة مثل قوله :

عيون المهابين الرصافة والجسر
جلبن الهوى من حيث أدرى ولا أدرى

أعدن لى الشوق القديم ولم أكن سلوت ولكن زدن جمرا على جمر

إذاً يجب أن يكون «القاموس المحيط» بعيدا عن الشاعر بعد فترة الاطلاع وأن يكون قاموس الحياة قريبا جدا منه ليعرف الملائم للمقام وللعصر وللبيئة وللذوق العام والخاص . ولما يثير المتعة بكل معانيها . وما قد يمنع السآمة بكل عواملها ويبعث الحياة النابضة فى الألفاظ . وللحياة فى الألفاظ شأن الروح فى الجسم . ولهذا يقول النقاد « إن بعض الألفاظ قد ماتت فى اللغة وجنى عليها العرف ككلمتى « علق » بمعنى نفيس و« خول » بمعنى خدم وصارا كلمتين لاتقالان إلا على ألسنة الجهلة من العامة فى النقد اللاذع .

ومن كل ما سبق نستنتج أن الاشعاع أو الإيحاء هو الجانب الثانى الهام من جوانب اللفظ . فالأول الجانب المعنوى اللغوى . والثانى الجانب الحيوى الاشعاعى أو الايحاء الملائم بموسيقاه وبغير موسيقاه كما قدمنا .. وهكذا نرى أن الأديب بصفة عامة والشاعر بصفة خاصة عليه أن ينتقى ما

يلائم الموضوع والعصر والبيئة والذوق العام والخاص والأذان السامعة والأعين القارئة أيضا .

— ٨ —

الموهبة الموسيقية

يتحدث الناس عن الشعراء . وهم نوع بين ذوى المواهب الموسيقية بأن لهم شياطينا يمدونهم بهذا الشعر . فهل هذه هى الموهبة ؟ أنهم يعبرون بهذا تعبيرا كنائيا عن الموهبة ولا يمسون حقيقتها . وهم فى تعبيرهم كأنما يستعظمون ما يأتى به الشعراء من فن فينسبونه إلى مصدر خرافى هو الشياطين كما يقول العامى : « دافلان زى الجن ، داشيطان ، داعفريت » يعنى أنه ذو أعمال قد تكون فى نظره شبه خارقة للعادة ، ورحم الله على محمود طه حين قال :

كأن جن سليمان الذين ولوا ابداعها وتولوا صنع ما فيها

فى حديثه عن السفن الإسلامية وهى تغزو بلاد الأندلس بقيادة طارق بن زياد ليس هذا إلا من قبيل الاستعظام لعمل بارع . ولا تزال الموهبة تنادى بمن يفسرها لنا تفسيرا يشفى الغليل .

وهنا مجال لابد من الخوض فيه بحذر وهو « الالهام » ولا نرتفع إلى « المعجزة » أبدا لأنها خاصة بالرسل عليهم الصلاة والسلام ، فالالهام مرتبة قريبة من المعجزة وليس هى بالضبط فالصلة التى تربط بين الملهم والملهم صلة خلق وانعام والتى تصل بين الخالق وصاحب المعجزة صلة تميز واختصاص لا يحوزها إلا العلية من بنى البشر أو القمة .

وإذا نظرنا إلى مشكلة الموهبة أو الإلهام بمنظار التاريخ نجد أن الإغريق القدامى يزعمون فى أساطيرهم أن للشعر إلها يوحى به هو أبوللو وجعلوا لكل

فن من فنون الشعرية ربة يسمونها « الميز » فلشعر التراجيديا ربة ولشعر الكوميديا ربة وللشعر الغنائى ربة ثالثة

وتكاد الشعوب القديمة تجمع على هذه الآراء ولكن بمعتقداتها الخاصة فالعرب القدامى كانوا يعتقدون أن لكل شاعر شيطانا فى مثل قولهم « لولا هبيد ماكان لبيد » بل أن العرب القدامى زعموا أن شياطين الشعر تأوى إلى واد فى بلادهم سموه وادى « عبقر » ومنه اشتقت لفظة « العبقرية » التى تعتمد على الإلهام وهم فى معتقدهم هذا يتفقون مع الإغريق فى معتقدهم أن لآلهة الفنون جبلا تقيم فيه هو جبل « البرناس »[(١)] .

وقد وجدت فكرة الالهام هذه عند المفكرين إيمانا بها وتفسيرا لها ، فالفيلسوف اليونانى العظيم افلاطون (٤٢٧ – ٣٤٧ ق . م) يفرد كتابا يقدم فيه رأيه فى الشعر والنقد الأدبى ، وهذا الكتاب هو « ايون أو عن الإلياذة « فيقول : » إن الشاعر كائن اثيرى مقدس ذوجناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه وعقله ، ومادام الإنسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر » .

وقد رتب أفلاطون نظريته فى الخطوات التالية :

١ – إن الشعراء يتلقون شعرهم إلهاما من مصدر إلهى مقدس .

٢ – وهم يفقدون صوابهم وقدرتهم على التنبه والتميز فى لحظات الإلهام .

---

(١) يقول الراجز العربى :

انى وان كنت صغير السن   وكان فى العين نبو عنى

فان شيطانى أمير الجن   يذهب بى فى الشعر كل فن

وجعل العرب – الى جانب اعتقادهم بأن لكل شاعر شيطانا – الشياطين قبائل كقبائل العرب ، ومن ذلك أن شيطان حسان بن ثابت كان من بنى الشيصبان ، كما يقول حسان :

– اذا ماترعرع فينا الغلام   فما أن يقال له من هوه ؟

اذا لم يسد قبل شق الازار   فذلك فينا الذى لاهوه

ولى صاحب من بنى الشيصبان   فطورا أقول وطورا هوه

(الجاحظ : الحيوان جـ ٦ ص ٢٣١ – أبو العلاء المعرى : رسالة الغفران شرح الاستاذ كامل كيلانى ص ٤٧٨ – ٤٧٩ – د . غنيمى هلال : المدخل فى النقد الأدبى الحديث ص ٤٢٣) .

٣ – وعلاقتهم بمصدر الإلهام كعلاقة قطعة من الحديد بالمغنطيس ، يحركها فلا تملك إلا أن تتحرك ، ثم إن أثره ينتقل خلالها إلى قطع أخرى من الحديد فلا تملك إلا أن تتحرك بالمثل . وعلى هذا النحو ينقل الشاعر العبقرى أثر الإلهام إلى الناس عندما ينشدهم شعره فإذا هم يطربون وهم لا يعرفون لماذا يطربون .

٤ – ولو أن الشاعر احتفظ بعقله المميز الناقد لما استطاع أن يقرض الشعر

٥ – ولأفلاطون عدد من الأدلة على صحة الأساس العام لهذه النظرية : ومنها أنك لن تجد شاعرا عبقريا يتقن كل أنواع الشعر ، بل إن كل شاعر يتقن فرعا معينا دون سواه ، ولو أن المسألة كانت خاضعة لإرادته لاستطاع بالتمرين أن يجيد القول فى أى نوع يشاء والدليل الثانى أننا كثيرا ما نجد شاعرا تافها يجود عليه الزمان فجأة بقصيدة تستحق أن توضع بين الروائع ، ودليل ثالث مؤداه أن الشاعر عندما ينشد شعره يتلبس بالحال التى يصنعها ، فإذا كان يصف مشهدا من مشاهد الحزن فإنه يحزن حتى ليكاد يبكى ، وربما بكى فعلا ، وإذا كان يصف موقفا يشيع فيه الخوف فإنه يبدو خائفا ترتعد فرائصه ، ومع ذلك فليس هناك أى مبرر واقعى فى الموقف المحيط مباشرة بالشاعر لحظة انشاده يبرر حزنه ولا خوفه . هذه الأدلة جميعا تشهد فيما يرى أفلاطون بأن الشاعر العبقرى يفقد صوابه عندما يبدع شعره أو ينشده »(١)

ولكن هذا الاتجاه الغيبى لم يلبث أن عفى عليه أرسطو بفلسفته العقلية الخالصة ، فرأيناه فى كتابه عن « الشعر » يجعل منبعه المحاكاة أى محاكاة الطبيعة وواقع الحياة بالمعنى الواسع لهذا الاصطلاح . ويتخلى أرسطو عن نظرية المثل الأفلاطونية ولم يعد الشعر محاكاة لتلك المثل. وإن كان أرسطو قد

---

(١) انظر الدكتور مصطفى سويف – العبقرية فى الفن ص ١١ – أيضا الابداع الفنى فى الشعر خاصة .

قرر أن تلك المحاكاة يمكن أن تكون لما يجب أن يكون لا لما هو كائن أو محتمل أن يكون فحسب ولكن دون تقييد بعالم المثل الذى يمكن أن يفتح الباب لما سماه أفلاطون وسمته الشعوب القديمة بالإلهام ، بينما يسميه علماء التحليل النفسى المحدثون « باللاوعى » أى مختزنات العقل الباطن ومكبوتاته التى تنطلق من مكامن النفس الخفية فيما يشبه فيض الإلهام[1] . ومن هنا يربط الفرويدويون الابداع الفنى بالحلم[2] .

ويتفق شوبنهور مع علماء التحليل النفسى إلى حد كبير فهو يرى أن مصدر سرورنا فى أعمال العبقريين هو أننا ندرك آثار انطلاقها من سلطان

---

(١) الدكتور محمد مندور – فن الشعر ص ٣٣

(٢) نشر سيجموند فرويد كتابه : « علم الأحلام » عام ١٩٠٠ ، بين فيه أن لعالم الاحلام صلة بالعالم الطبيعى وبالعالم الخلق . وللاحلام كذلك – عن طريق اللاشعور صلة بحالات مرضى الأعصاب ، وباحلام اليقظة التى يسجلها الشاعر فى فنه .فالفن – كالحلم – تحقيق وهمى للرغبات ، وهو تعبير عن أمل مكبوت فى الشعور انتقل – بسبب الكتب أو بسبب الرقابة المفروضة فى عالم الشعور – الى اللاشعور . وفى الصور الأدبية تظهر خصائص الأحلام ، من نقل القيم ، والخلط المكانى والزمانى . وعلى الرغم من أن فرويد يرى أن الشاعر والفنان بعامة يشبه الحالم والمريض عصبيا فى استمدادهم جميعا من اللاشعور . فان الشاعر أو الفنان يتميزان – عنده – مع ذلك بأصالة فى انتاجهما : فكلاهما قادر على أن يرتقى بمستوى أحلامه اليومية لتصير انسانية , وبعبارة أخرى : « يتسامى » الشاعر بالأحلام الدنيا فى حقيقتها الحسية ، فتفقد طابعها الفردى المحض ، وتصبح ممتعة للآخرين ، وهو يعرف كذلك كيف يحور هذه الأحلام حتى ان مصادرها المحرمة فى عالم الشعور بسبب الكتب تصبح خبيئة لايستطاع الكشف عنها فى يسر ثم عنده القدرة على صبغها بالطابع الفنى حتى تلذ للآخرين وتصبح مثار متعة ، ومرآة لتسليتهم عن رغباتهم المكبوتة .

(هذه الأفكار مأخوذة من محاضرة لفرويد عام ١٩٢٠ عنوانها « مقدمة عامة للتحليل النفسى » ، انظر « المدخل فى النقد الأدبى الحديث ص ٤٢٩ ») وقد استدرك تلامذة فرويد عليه ، فرأوا أنه أخطأ فى رجع كل الدوافع الى الغريزة الجنسية ، لأن منها مايرجع الى غرائز أخرى كثيرة . ويهمنا هنا ما استدركه عليه يونج من تأثير « اللاشعور الجماعى » فى الفرد ، اذ يرى يونج أن فى اعمق مناطق اللاشعور تكمن صور يشترك فيها الجنس البشرى،وهى فى أصلها ترجع الى اقدم عهود الانسانية يسميها يونج « النماذج العليا Archetypes

وهى نماذج وراثية من عهود الانسانية الأولى ، وهى مصدر كثير من خيالات والصور الخاصة بالجن والارواح والسحرة ، وهى تغذى الفن والشعر ، وتنعكس فى المنطقة العليا من الفكر ، وفيها تتجلى آثار غريزية اجتماعية عامة تتأثر بها الانسانية كلها وتستجيب لها .

(انظر المدخل فى النقد الأدبى الحديث ص ٤٣٠)

الإرادة ، ونتنعم بما فيها من الصفاء والإشراق ، ونطالع فيها الدنيا مثالا خالصا من الشوائب نقيا من الأغراض ، ونشارك العبقرى فى حريته وانطلاقه ، وتمتاز معرفة العبقرى بأنها معرفة منزهة عن غايات الإرادة وباعثها الضرورة الباطنة الملحة والدافع الداخلى القاسر ، وساعة اليقظة الكاملة والتجلى المعروفة فى حياة العبقريين هى الساعة التى ينسى فيها هموم الإرادة الغوالب وأعباءها الثقال فيتنزل عليه الوحى أو الإلهام وتنشط نفسه وتتفتح جوانبه ويعب عبابه ، وفى مثل هذه اللحظات السعيدة المباركة تتكشف له الأسرار الباهرة وتولد الجلائل والعظائم

ويتفق أينشتين أيضا مع تفسير شوبنهور وعلماء التحليل النفسى فيرى أن الإلهام بزوغ فجائى للوعى الباطن ليكون التداعى الكامن الذى ينطلق فى حدود طاقات الفنان .

والشعراء مغرمون تماما بفكرة « الإلهام » بل إن ورد زورث يرى أن الشعراء « أنبياء الطبيعة — تتحدث إليهم فتعلهمهم إلهاما يبقى معهم مادامت الحياة ، يوحى به العقل ويقويه الإيمان ، فكل ما نحب سنجعل غيرنا يحبه ، وسنعلمهم كيف يحبونه وسنفسر لهم كيف أن العقل يمكن أن يكون أجمل من الأرض التى يقطنها آلاف المرات ، وكيف أن جماله يمكن أن يدوم ، رغم كل شئ ، وبرغم ما قد يصيب آمال ومخاوف الناس من تغير . لأن الروح التى يستمد منها مادته روح مقدسة » .

والواقعيون يعتبرونها القوة التى تطلب من عقالها عناصر الإنفعال فى استجابات لحاجات مجتمعية مختلفة .

والرومانسيون يبعثون فكرة أفلاطون القديمة ويقولون : إن الشعر الهام وإن منبعه هو الحاجة إلى التعبير عن الوجدان المنفعل بالطبيعة ، الحياة والله لا غريزة المحاكاة التى رد إليها أرسطو النشاط الأدبى والفنى

والعرب القدامى يرون أن الموهبة شهوة تعين على النظم فى ساعة نشاط فكرى وقد نصح أبو تمام تلميذه البحترى بأن يجعل هذه الشهوة ذريعة إلى القول لأن الشهوة نعم المعين .

ولكن هناك الذين يرون أنه لابد من تجربة قديمة تترك آثارا عميقة فى نفس الشاعر ربما لأنه مرهف الحساسية وربما لأن التجربة نفسها عنيفة ، فإذا مرت بهذا الشاعر فى الوقت الحاضر تجربة شعر أنها تشبه فى بعض جوانبها تلك التجربة القديمة ، عندئذ تكون هذه التجربة الخصبة التى يتوقف عندها وتبدأ دواعى الشعر تتفتح فى نفسه[1] .

وفى هذا الصدد يقول « ستيفن سبندر « الشاعر الإنجليزى المعاصر : « وذلك أن الذاكرة هى جذر العبقرية المبدعة ، فهى تمكن الشاعر من أن يصل لحظة الإدراك المباشر التى تسمى « الإلهام » باللحظات الماضية التى حملت إليه انطباعات مماثلة ، وهذا الوصل للإنطباع الراهن بالإنطباعات الماضية يمكن الشاعر فى اللحظة من أن يخلق تأليفا عبر الزمن ، قوامه أنغام إن هى إلا إنطباعات متماثلة تلقاها الشاعر فى أوقات متباينة ووصل فى تشبيه يحتويها جميعا متعاصرة .

« إن أهم ما يميز شاعرا عن سائر الشعراء نوع ذاكرته والطريقة التى يستخدمها بها . وثمة نوعان من الذاكرة : نوع يمكن تسميته بالذاكرة الصريحة المشعور بها ، والآخر هو الذاكرة الخفية واللاشعورية ، فأما الذاكرة الصريحة التى تشعر بها فهى ذاكرة الانطباعات التى صيغت فى الذهن على هيئة أفكار وقت تلقيها ، وأما الذاكرة الخفية اللاشعورية فهى ذاكرة الانطباعات التى لم نصفها شعوريا وقت تلقينا لها ، وبالتالى فإن تذكرها يبدو وكأنه خلق جديد لها أو كأنه التقاء بها لأول مرة » ويقول الأستاذ عباس محمود العقاد حول ما يسميه « سليقة النظم » :

« والمعروف من تاريخ الشعر المحقق أن « سليقة النظم » بدأت فى العصر الجاهلى ونمت ولاتزال ماضية فى أدوار التمام بعد تلف البداءة بأكثر من ألف وخمسمائة سنة » .

---

(١) الدكتور مصطفى سويف – العبقرية فى الفن ص ٧٨ .

ونحن إذا تحدثنا عن الإلهام نجده مجالا واسعا يتسع لاختراع المخترع وابتكار المجدد وشعر الشاعر والعمل البديع أيا كان فى العلوم والفنون . وهنا يمكن أن نقرب من كنه الموهبة بأنها نعمة وهبة ربانية يهبها الله من يشاء من عباده .. وأنها ليست خاصة بالقمة وإنما عامة بأوساط بنى البشر فليس من الوسط إلا وتجد لكل فرد فى عمل من الأعمال امتيازاً خاصا وهى الموهبة العلمية أو الفنية أو العملية .

ويرى شوبنهاور[١] أن « المواهب الإنسانية لها حدودها التى لا تستطيع تخطيها ، فلكل عبقرى موفور النصيب من العبقرية ناحية ضعف ربما كان نوعا من الضيق العقلى والإنحصار الفكرى ، أو بلفظ آخر ربما كانت إحدى ملكاته أقل من نظيرتها عند غيره من الناس العاديين وربما كان ضعف هذه الملكة لازما لظهور سائر ملكاته وتجليها وقد يكون من الصعب تحديد هذه الملكة بدقة ، وقد يحسن التعبير عنها بطريق غير مباشر ، فأفلاطون مثلا ضعيف فى الناحية التى تبرز فيها قوة أرسطو وكانت ضعيف فى الناحية التى تتجلى فيها قوة جيتى » .

ولكن هذا تفسير للموهبة من خارج النفس الإنسانية ولا تزال الموهبة ذاتها فى حاجة إلى الإيضاح كمكون للفطرة البشرية التى فطر الله الناس عليها .

والحديث عن الفطرة يقربنا من الموهبة تقريبا آخر إلى ذاتها ، وحقيقتها فإنها معنى لشئ داخل النفس الإنسانية كما خلقها الله ، ولا نرجع بالذهن إلى علاقة المفطور بالفاطر .. فإنها علاقة مقررة ومفهومة تماما ، وإنما نتحدث عن الفطرة كما هى فنجد أن بعض الناس مفطور على الخير ،

(١) على ادهم – العبقرية فى فلسفة شوبنهاور – مجلة الكتاب مارس ١٩٤٩ .

وبعضهم على الشر .. وبعضهم على الاتجاه العلمى وبعضهم على الاتجاه الفنى .. وبعضهم إلى الاتجاه العلمى . وعلماء التربية يعبرون عنها فى هذا المجال بالقدرات أو بالمواهب أيضا ، ويعدون كل ما بعدها تنمية لها أو كشفا عنها .

نحصل من كل ذلك على ألفاظ تكاد تكون مترادفة مع الموهبة وهى « الإلهام والفطرة والسليقة والقدرة الإنسانية » .

وعلماء الدين قد فتحوا لنا الطريق إلى البحث عن الموهبة بذاتها فى أعمال العباد .. أهى من قدرة الله ؟ أم من قدرة الإنسان ؟ فأهل السنة يقولون بالرأى الأول .. والمعتزلة يقولون بالرأى الثانى ولا تصادم بين الرأيين لأن الله هو الخلاق فى كل القدرات الإنسانية فهى من قدرته ، وما يصدر عنها بالتبع .. ومحاولة الفصل بين الرأيين فلسفة للفصل بين الإنسان وخالقه جل وعلا ولا موجب لها .. فالقدرة الإنسانية ثابتة قطعا فى الرأيين .. كما أن القدرة الإلهية ثابتة أيضا فيهما .

والجبريون فقط هم الذين لا يقبل رأيهم فإن الإنسان خليفة الله فى أرضه يفسد فيها ويهلك الحرث والنسل أو ليصلح من شأنها وكلا الحالين من مراد الله سبحانه .. غاية الأمر أن اكتشاف الموهبة أو القدرة أو مراد الله لا يكون إلا بعد حصول ما يدل عليه من اتجاهات الإنسان فى حياته .

ولعلماء التربية والنفس[1] طرائق شتى فى اكتشاف المواهب .

---

(١) « يهتم عدد من الباحثين بدراسة أوجه النشاط المختلفة لدى الطفل فى مراحل العمر الأولى ، الايام والاسابيع الأولى ، وقد كثر هذا النوع من البحوث بعد الحرب العالمية الأولى بوجه خاص . ويتجه كثير من الباحثين هذه الوجهة على أمل أن يكشفوا عن بعض العوامل التى تؤثر فى تشكيل الشخصية ، فاذا استطاعوا أن يثبتوا أن هناك علاقة ثابتة ، بين بعض مظاهر النشاط لدى الطفل ، وبين مظاهر أخرى من نشاطه بعد أن يكبر ويصير راشدا امكن القول : بأنهم أحرزوا انتصارا علميا تستطيع الانسانية أن تستغله فيما بعد ، فيتنبأ المربون بمستقبل أبنائهم ويساعدونهم عن وعى و بصيرة منهم بأن يخطوا الخطى نحو الجوانب المشرقة فى هذا المستقبل . . وعلى اساس هذا المنطق نفسه ترى « دوانى » (وهى باحثة امريكية عنيت بموضوع الابداع الفنى) أن الطفل الذى سيصبح شاعرا أو أديبا فيما بعد يكشف عن اهتمام خاص بترديد الألفاظ منذ بداية تعلمه اياه . وهو اهتمام يفوق مايبديه سائر الاطفال =

والقدرات . والطريقة التدريبية للشعر أو التلقائية التى سنتحدث عنها فيما بعد ليست إلا طرقا للكشف عن الموهبة الشعرية وتنميتها .

ونحن فى هذا المجال يمكننا أن نصل ما بين الموهبة والاكتساب طالما أن الاكتساب هو التنمية فى الواقع . . أو هو ما بعد اكتشاف الموهبة فقد توجد الموهبة ولا تنمى فتضيع وإذا نميت اكتسبت .

فالاكتساب هو اكتساب الموهبة من الضياع . . وقد قررنا فى بادىء لمسنا للموهبة أنها كامنة فى كل إنسان . . وبخاصة الموهبة اللغوية « فالإنسان ابن بيئته وحفيد لغته » والعرب القدامى ساعدتهم البيئة على القرب من ظهور المواهب اللغوية فى الشعر لأنهم يتحدثون لغة تملكها ألسنتهم امتلاكا . . والعرب المحدثون لا تساعدهم بيئاتهم على القرب من ظهور المواهب اللغوية لأن ألسنتهم تضعف ملكيتها للغتهم بفعل التطور والانشعاب إلى عاميات تملك الألسنة . . وتصير اللغة العربية فى مثل هذه البيئات مثلا أعلى يراد الوصول إليه بالتعلم وهؤلاء هم حفدة اللغة

لا يمكن للموهبة فى البيئات الحديثة أن تظهر إذاً ظهوراً يستحق الذكر أو تنمو نموا مثاليا إلا بالتعلم ومداه الواسع الإطلاع السابق الذكر ولكن الموهبة بحقيقتها هى ما يظهر قبل التعلم أو فى بدئه . . فشاعر الربابة الذى يقول الشعر بالعامية من عندياته والنوابة والضارب بالموال والسجاعون فى كلامهم كالسحارة وغيرهم هم الذين يمكن للباحث أن يتعرف من تشريحهم على حقيقة الموهبة .

= عادة فى مثل سنة . ويروق هذا الرأى من « دوانى » لعدد من العلماء فى الوقت الحاضر ، ولكن من الجدير بالذكر أنه لايزال نوعا من الفرض أو النظرية التى تحتاج الى بحث تجريبى دقيق لاثباتها ، وليس هذا بعسير ولكن المهم أن يوجد من يتفرغ له ، والمهم هنا أن هذا الرأى يفترض أن الطفل فى حوالى السنة الثانية من العمر اذا ابدى اهتماما بترديد الالفاظ يزيد زيادة ملحوظة عما يبديه الاطفال فى هذه السن عادة ، فقد يكون ذلك نتيجة لاستعدادات خاصة فى مجموعة الأعضاء والمراكز العصبية الخاصة بالكلام ، وهذا بدوره قد يكون دليلا على أنه يمكن أن يصبح أديبا أو شاعرا ممتازا اذا ساعدته ظروف البيئة . . العبقرية فى الفن ص ٥٠٩ وما بعدها .

أنرجع إلى أنها منحة ونعمة وهبة وإلهام وندور فى فلك الموهبة من خارج النفس الإنسانية . . ونقول كما قال الله تعالى فى شأن مثل هذه النعم وهى الروح الإنسانية « قل الروح من أمر بى » أو نحاول أن نكتنه أسرارا هى دون الروح التى اختص الله بسرها به .

إننا لا زلنا فى حيرة مصدرها العجز عن التحليل والتشريح وكثير من التفسيرات لا تزال مثلنا عاجزة حين تعرف الأشياء الغامضة بظواهرها أو بأمثلة لها ولا مانع من أن نظل فى هذا المجال حيارى فتعرف الموهبة بما يظهر عند الطفل المهنى أو الطفل الفنى أو العلمى أو العملى من قدرات عند أول تجاربه فى الفن أو العلم أو العمل ، وأنها من فضل الله على الناس والناس معادن كما يقولون . . وكل ميسر لما خلق له . . وحينذاك لا ترجع إلى قولنا السابق عن الموهبة الشعرية فى البيئة العربية الأولى بأن اختيارهم للشاعر عند البدء لا يعدو أن يكون كادخال الطفل المدرسة . . وأنه لو حدث العكس وجاء زعيم القبيلة بأبناء الرعاة إلى بيئة الرواية والتمرس بالشعر لكانت النتيجة واحدة بل قد يكتشف من المواهب فى الطبقات الدنيا ما يدهش العقول وكثيرا ما يقولون : « فى الأكواخ عبقريات مدفونة » وتجارب التاريخ تعد ظهور هذه العبقريات فلتات ولكنها حقيقة عامة . . والسبب فى عدها فلتات انغمار العصور فى الطبقية حين التوجيه الأولى إلى الاتجاهات الإنسانية .

ونكتفى بهذا القدر من الحديث عن الموهبة واضعين مشعلا فى طريق الوصول إلى كنهها ينير الطريق غير مدعين الوصول إليها كما ينبغى .

القصيدة العمودية

نسبت القصيدة الشعرية إلى عمود الشعر العربى ، وقيل لها قصيدة عمودية ، وعمود الشعر اصطلاح جديد ظهر فى العصر العباسى فى القرن الثالث الهجرى ، وتردد على السنة النقاد العرب فى هذه الحقبة الحافلة بمختلف التيارات الأدبية والنقدية ، وأخذه عنهم من جاء بعدهم من النقاد ، ولا يزالون يكررونه فيما يكتبون من نقد ودراسات نقدية حتى اليوم ، ويتسع معناه حينا ويضيق حينا آخر ، بحسب البيئات والشخصيات والأحوال .

يروى الآمدى الحسن بن بشر (٣٧١ هـ) عن أبى على محمد بن العلاء السجستانى وكان صديق البحترى أنه قال : سئل البحترى عن نفسه وعن أبى تمام فقال : « هو أغوص على المعانى وأنا اقوم بعمود الشعر » .

وكان الآمدى يقول عن البحترى : اعرابى الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف ، وقال عن أبى تمام : شعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة ، والمعانى المولدة .

وقال كذلك عن البحترى : ما فارق عمود الشعر وطريقته المعهودة .

وكان ابو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدى صاحب كتاب « الموازنة بين الطائيين » أظهر النقاد الذين حكموا عمود الشعر العربى وكشفوا عنه ، واحتفلوا به احتفالا شديدا ، وكان الآمدى يرجع إلى الأصول الفنية والبيانية فى الشعر القديم فيجعلها كل شىء ، أو أهم شىء فى النقد ، فهو ينقد شعر أبى تمام بالاحتكام إلى النهج العربى فى شعره ، وبتحكيم الذوق الأدبى والأساليب العربية فى كلامه ، يرد ما ترده ، ويقبل

ما تقبله ، فللعرب طريق خاص فى استعمال الأسلوب والتركيب والنظم والصياغة ، وفى الأفكار والمعانى وتناول الموضوع ، وفى الأوزان الشعرية التى يستعملونها ، ولهم نهج خاص فى المجازات والتشبيهات والاستعارات والتمثيل والكناية،وفيما يزينون به كلامهم من طباق وجناس ومقابلة وتورية وخلاف ذلك . وذلك النهج العربى الشعرى الخاص هو ما يجب على الشاعر أن يلتفت اليه ، ويسترشد به ويحتذى حذوه ، وينظم شعره على مثاله ومنواله ، ثم هو ميزان النقد وأساسه ، فالناقد يحكم ذلك المنهج الخاص فيما ينقد من شعر ، فيفطن لما فيه من الجمال أو القبح ،يدرك ذلك بطبعه وذوقه ، وقد لا يجد إلى تصوير ما فى نفسه من شعور بالجمال أو القبح سبيلا .

وسمى ذلك النهج الفنى الخالص ، « عمود الشعر العربى » الذى يمكننا أن نقول عنه فى إجمال شديد : إنه خلاصة لكل التقاليد الفنية التى التزمها الشعراء القدماء فى قصائدهم ، سواء فى الأفكار والمعانى أم الأخيلة والصور والتشبيهات والتمثيلات ، والمجازات والكنايات ، أم فى الأوزان والقوافى والألفاظ والأساليب وغير ذلك من شتى عناصر البيان .

فهذا هو عمود الشعر العربى الذى حكمه الكثير من النقاد فى ذلك العصر وحتموا التزامه والسير على منواله ، وسموا ما جاء على نمطه من قصائد شعرية للقدماء وغيرهم قصائد عمودية ، وقالوا عنها : إنها قصائد تلتزم عمود الشعر العربى ، فالبحترى عند نفسه أقوم بعمود الشعر العربى من أبى تمام،وأبو تمام عنده لا يلتزم العمود الشعرى .

وقد دعا النقاد إلى الاحتكام لعمود الشعر كثرة اختلافهم فى قضايا النقد فى القرن الرابع الهجرى فلم يجدوا شيئا يرجعون إليه ويحكمونه فى مشكلات النقد غير عمود الشعر العربى ، الذى جعلوه الميزان الذى يزنون به كل ما جد على القصيدة الشعرية من مختلف الوان التجديدات التى أتى بها المحدثون والمولدون من أولى الثقافات الجديدة والشعر المحدث منذ مستهل

العصر العباسى ، وهكذا احتكم النقاد فى جميع مشكلات الشعر النقدية إلى هذا العمود الشعرى ، الذى أرادوا به كل التقاليد الفنية الموروثة فى القصيدة العربية عن الشعراء الجاهليين ، ومن خلصت لغتهم ، وصحت لهجتهم من الشعراء الإسلاميين ، وكان الاحتكام إليه أكثر انصافا فى النقد ، إذا أنه يعد على مختلف الأحوال أحكم المقاييس النقدية وأصدقها .

وحتى اليوم لا تجد تعريفا صادقا لعمود الشعر عند كل النقاد العرب القدماء والمحدثين والمعاصرين،وقد يكون تعريفنا هذا له أوفى ما يمكن أن نعرفه به ، ونريده منه ، وما يؤثر عن ابن طباطبا والمرزوقى وغيرهما عن « عمود الشعر العربى » قد يكون غامضا كل الغموض إن لم نقل إنه خطأ كل الخطأ ، من حيث نرى الآمدى لا يعرف لنا عمود الشعر ولا يحدد معناه .

إن القصيدة العربية التى ورثها الشعراء العباسيون أو المحدثون عن أسلافهم من الشعراء الجاهليين والإسلاميين ، تظهر فى أروع نماذجها التى تحتذى،وهى قصيدة المعلقات،التى تمتاز بتهذيبها الفنى الظاهر ، وبالتزامها للوزن والقافية بخاصة ، وبالتعدد فى أغراضها ، وباتباعها نمطا خاصا فى افتتاحها ببكاء الأطلال وفى الانتقال من المطلع إلى شتى الأغراض الشعرية الأخرى التى تشتمل عليها ، وكان كل تراثنا الشعرى يتمثل فى هذه القصيدة العمودية التى ورثناها عن امرئ القيس وحسان وجرير واضرابهم الأصلاء ، وهى قصيدة ملتزمة مقيدة ، والفن هو الفن لابد من القيود ، والمثل الفرنسى يقول : لا يحيا الفن بدون قيود ، فمن خلال القيود الفنية تظهر عبقرية الشاعر وموهبته الأصيلة ، وفطرته الفنية المتميزة ، والحرية فى الفن هى استعمال الفنان الموهوب لأقصى عبقريته من خلال تلك القيود. وكان نيتشه يعرف الفن بأنه اللعب بمهارة بين كل القيود ، ومن ثم تبدو عظمة الفن ، إنه ارستقراطى شديد الارستقراطية فى التزامه لمناهج خاصة ، واتباعه لقيود شديدة ، لا يتاح للأكثرين النفوذ منها إلى صميم

التعبير عن الحياة والفكر والفن فى أعظم صورها ، وفى أبسط وأصدق وأجمل التعابير عنها . ولا يستثنى من ذلك ، ومن وجوب الحرص على هذه القيود فى أغلب الأمر كلاسيكى أو رومانسى أو رمزى أوبرناسى أو سريالى أو واقعى .. الجميع يقفون أمام قيود الفن فى اكبار لها ، وخضوع لمناهجها ، على الصحيح من مناهج هذه المذاهب الفنية .

ومن غير الصحيح أن نعد ذلك استعبادا فنيا ، وكان د . أحمد زكى أبو شادى رائد مدرسة أبولو الشعرية (١٨٩٢ – ١٩٥٥) يرى أن الشكل العمودى أو التقليدى للقصيدة استعباد للشاعر. وعلى ذلك يسير أغلب الثائرين على القصيدة العمودية ممن يذهبون إلى أن الوزن التقليدى يجر الشاعر إلى استخدام أسلوب وإيقاعات وتكنيكات تضرب بجذورها فى أعماق عقله الباطن وتملى عليه الإيقاع والمعجم والأسلوب ، وتغلبه على ابداعه وشخصيته ، وعندهم أن هذا الشكل لا يتصف بالكمال ، وهو غير قادر على التعبير عن كل الموضوعات والحالات الشعرية عند الشعراء العموديين .

ومن الخطأ أن نتابع مذهب الذين يرمون الصياغة الكلاسيكية بأنها تغلب الشاعر على ابداعه وشخصيته ، ولا تسمح للقوة الخلاقة الكامنة فيه أن تكشف عن نفسها. ففى رأينا أن الصياغة الكلاسيكية لا يمكن أن تقف عقبة أمام الابداع وظهور الشخصية ، ولا أمام حرية الفنان وشخصيته المستقلة ، وكان أبو شادى يكرر أنه يهدف إلى « التحرر من قيود لا ضرورة لها ، لا إلى التحرر من القواعد الفنية » .

إن الشاعر الموهوب لا تعوقه أبدا قيود الوزن والقافية كما يقول أبو شادى فى مقدمة ديوانه « الينبوع » .

ولهذه القصيدة العمودية التى تلتزم عمود الشعر العربى القديم موسيقاها الجميلة ، ونغمها الموقع ، وجمالها الفنى الأخاذ ، وتأثيرها الشديد الواضح فى السامعين والقارئين ، وإن كانت هذه التقاليد الفنية التى تحرص عليها

القصيدة الكلاسيكية المحافظة أصبحت فى العصر الراهن مجالا للنقد عند بعض المجددين من المتأثرين بالثقافات الغربية الحديثة فى الشعر. ونحن لا ننكر أن بعض هذه التقاليد يمكن التحوير فيها ، أو التجاوز عنها أو التحرر منها لمنح الشاعر قسطا من الحرية أوسع ، لكن ذلك على أية حال لم يكن يجوزه الذين التزموا بعمود الشعر من النقاد العرب ، ولا يعنى أيضا التحرر من كل القيود .

ويجئ العصر العباسى ، ويظهر الشعراء المحدثون والمولدون ويأخذون فى التجديد فى الشعر فى نطاق محدود ، رأوا أن سلوكه جزء من حرية الشاعر الفنية ولا يتعارض مع قيود الشعر الملتزمة بحال من الأحوال ، ولقد نشأ الشعراء المحدثون فى ظلال العصر العباسى وحضارته وتأثروا بمظاهر الحياة المختلفة فيه ، وبما ساده من امتزاج قوى حدث بين العرب والأمم الأجنبية فى كل شئ ، حتى فى الثقافة والأدب والشعر وضروب الفن . ومن المحدثين ظهر المولدون من الشعراء وهم الذين نشأوا من آباء عرب وأمهات أعجميات — وبعضهم كانت أصولهم كلها أعجمية ، وإن كان قد يطلق لفظ « المولدين » على ما يطلق عليه لفظ « المحدثين » من شهود العصر العباسى والتأثر بحضارته ومن اتساع أفق الخيال فيه باتساع المشاهدات والمرائى فيه .

ولقد زاد المحدثون فى معانى المتقدمين من الشعراء واهتدوا إلى معان جديدة ، وأتوا بأخيلة ساحرة وتشبيهات مبتكرة ، وكتبوا قصائد فى أغراض غير الأغراض القديمة فى بعض الأحايين فوق ما صنعوه من تسهيل الأساليب والأوزان الشعرية ، وقد صبغت الثقافات الجديدة من يونانية وفارسية عقلية المولدين بآثارها فى التفكير والخيال والمعانى وطرافة التقسيم وتطم الشعراء ما تسرب إليهم من الصور الفارسية حتى يقول بعض الدراسين من مثل أحمد أمين إن بشارا وأبا نواس والعتابى واضرابهم نظموا شعرا عربيا فيه بلاغة العرب ومعانى الفرس ، وفى النثر كان كذلك عبد الحميد الكاتب وابن المقفع يعملان عملهما فى احتذاء الثقافة الفارسية

وعبد الحميد في آخر العصر الأموى وهو الذى استخرج أمثلة الكتابة التى رسمها من اللسان الفارسى فحولها اللسان العربى كما يقول أبو هلال فى كتابه « ديوان المعانى » ولا يعنى ذلك بحال من الأحوال أن المولدين وطبقات المحدثين لم يسفوا فى فنهم الشعرى ، بل لقد صاروا فى أحايين كثيرة إلى الملحون والمرذول والساقط – السوقى والغريب الوحشى ، وإلى المعانى الغامضة والاستعارات البعيدة وأتوا بالكثير من التكلف الممقوت وخرجوا فى أحيان من عاطفة الشاعر إلى فكر الحكيم ، حتى لقد قيل إن أبا تمام والمتنبى حكيمان والشاعر البحترى ونحن نعلم أن صالح بن عبد القدوس وأبا العتاهية ومحمود الوراق قد لجوا فى الحكمة وضرب المثل ، وكان القطامى مثلهم كثير الأمثال فى شعره ، وكان العتابى يذهب شعره فى البديع ، وكان يحتذى فيه حذو بشار ، وعلى مثاله فى البديع كان يقول جميع من يتكلف ذلك من المولدين كالنمرى ومسلم وأشباههما ،ومسلم أول من تكلف البديع من المولدين ، وهو زهير المولدين فى الصناعة الشعرية ، وكانت موجة البديع وتكلفه خروجا على عمود الشعر فى رأى كثير من النقاد،وقامت حول البديع حركات نقدية شديدة فى القرن الثالث الهجرى ، وألف ابن المعتز من أجل ذلك كتابه المشهور « البديع »عام٢٧٤هـ،ودافع فيه عن نظرية البديع وأثبت أنها لا تعنى الخروج على عمود الشعر بحال من الأحوال ، بل كان المحدثون يأتون فى باب الأوصاف بالتشبيه المفرط البعيد من حيث كان مذهب العرب أن يصفوا الشئ على ما هو عليه وعلى ما شوهد من غير اعتماد لاغراب ولا ابداع ، وبشار هو أبو المحدثين وأستاذهم ، ويعده الأصمعى خاتمة الشعراء ، وإن كان قد ورد عنه قوله : ختم الشعراء بالرماح ، وكان ابن الاعرابى يقول ختم الشعر بابن هرمة ، وكان الأصمعى (٢١٦ هـ) يعجب بشعر بشار ، يشبهه بالأعشى والنابغة وكان يفضله على مروان بن أبى حفصة،ويشبه مروان بزهير والحطيئة ، وكان مروان يعرض شعره على بشار ، ويعجب أبو عبيدة بفطنة بشار وصحة قريحته وجودة نقده للشعر،ويعجب خلف الأحمر (١٨٢ هـ) بنقد بشار للشعر كذلك

وكان ابن الرومى يقدم بشارا ويزعم إنه اشعر من تقدم وتأخر ، ويأخذ أشجع السلمى عن بشار ويعظمه ويعتمد ابو العتاهية على معانى بشار ، ويرى الجاحظ أنه ليس هناك مولد إلا وبشار أشعر منه ، وأن لا مولد بعد بشار أشعر من أبي نواس

وأبو نواس ثانى بشار فى منزعة لفظا ومعنى وهو من أسير المحدثين شعرا ، ويشبه النابغة .

وعلى أية حال فقد وجدنا الكثير من صور التجديد فى القصيدة عند المحدثين : تجديد فى الشكل وتجديد فى المضمون وفى الفكر والثقافة والمحتوى ، إلى خروج على نمط الجاهليين فى الصياغة والتصوير والخيال والصنعة والمعانى،مما خالفوا فيه القدماء وأخلوا فيه بعمود الشعر اخلالا واضحا .

ويتابع النقاد فى أوائل عصر المحدثين هذه الحركة الشعرية الجديدة متابعة دقيقة ، ويبدون آراءهم فى هذا الشعر المحدث المتحرر من عمود الشعر ويقفون موقفين وينقسمون فريقين :

١ - أبو عمرو بن العلاء (١٥٤ هـ) ومدرسته المحافظة .

٢ - خلف الأحمر (١٨٢ هـ) ومدرسته المجددة .

فأما أبو عمرو بن العلاء فقد كان شديد التعصب على المحدثين لخروجهم على عمود الشعر بل كان يتعصب على الشعراء الإسلاميين كذلك ، وكان لا يرى الشعر إلا للجاهليين وكان أشد الناس تسيبا للعرب كما يقول ابن سلام (٢٣١ هـ) ولا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين ، وسئل عن المولدين فقال : ما كان من حسن فقد سبقوا إليه وما كان من قبيح فهو من عندهم وجلس إليه الأصمعى (٢١٦ هـ) عشر سنين فما سمعه يحتج ببيت إسلامى ، فضلا عن أن يحتج بشعر المحدثين ، وقال : لو أدرك الأخطل يوما واحدا من الجاهلية ما قدمت عليه أحدا .. ويتابعه ابن الاعرابى فى

الازراء بالمحدثين وشعرهم والإشادة بشعر القدماء ، وكان يقول فى شعر أبى تمام : إن كان هذا شعر فكلام العرب باطل ، وكذلك كان ابو عبيدة ، فعنده أن أشعر الناس امرؤ القيس والنابغة وزهير ، واشعر الإسلاميين جرير والفرزدق والأخطل ، وكان يونس والمفضل الضبى (١٨٧ هـ) يقدمان جريرا ، ومثلها بشار.وقال مالك بن الأخطل لأبيه : رأيت جريرا يغرف من بحر والفرزدق ينحت من صخر فقال له أبوه : الذى يغرف من بحر أشعرهما ، وكان البحترى يقدم الفرزدق ، وكان المأمون يتعصب للأوائل من الشعراء ، ويقول : انقضى الشعر مع ملك بنى أمية.وكان اسحاق الموصلى ينصر الأوائل ، وكان شديد العصبية لهم فطعن على أبى نواس ، وعلى أبى العتاهية ، وأبى تمام ، وكان لا يعتد إلا بالقديم.ومثل ذلك التعصب للآداب القديمة موجود فى الآداب الغربية فقد كان هو راس الشاعر الرومانى يرى أن شعراء اليونان هم النماذج التى يجب أن تدرس ليلا ونهارا ، وأن الشعر ينبغى أن ينظم كما كانوا ينظمونه ، والنقاد فى العصر الكلاسيكى فى أوربا كانوا يفتنون بالنماذج الإغريقية القديمة.وعصبية هؤلاء النقاد على شعر المولدين ظاهرة ، وقد اعتذر الباقلانى عن هؤلاء النقاد بميلهم إلى الشعر الذى يجمع الغريب والمعانى . واعتذر عنهم ابن رشيق بحاجتهم إلى الشاهد والمثل وقلة ثقتهم بما يأتى به المولدون .

وأما خلف الأحمر فقد كان لا يشق له غبار فى النقد ، ولا يجرى معه أحد فى حلبة هذه الصناعة ، وكان يفضل بعض النماذج المحدثة على الشعر الجاهلى ، ففضل لامية مروان بن أبى حفصة على لامية الأعشى ، ويتابعه فى هذا الانصاف لشعر المحدثين الجاحظ وابن قتيبة والمبرد وابن المعتز ، فقد كان الجاحظ ينكر غلو المتعصبين على المحدثين ، وكان أبو العباس المبرد لا يتعصب لقديم على محدث ، وكذلك كان ابن قتيبة (٢٧٦ هـ) كما ذكر لنا فى مقدمة كتابه « الشعر والشعراء » ، وكذلك كان موقف ابن المعتز (٢٩٦ هـ) ، ولقد انصفت هذه الطبقة المحدثين وشعرهم انصافا ظاهرا

ويجئ الشعراء المحدثون من ذوى الثقافات الجديدة كأبى تمام وابن الرومى وغيرهما ، ويخرج شعرهم على عمود الشعر العربى خروجا واضحا ويختلف النقاد فيهم اختلافا بينا ، كما ترى فى كتاب « الموازنة بين الطائيين » للآمدى ، الذى يقص علينا كل آراء النقاد وخصوماتهم فى أبى تمام واتهام الكثير له بخروجه على عمود الشعر ، وكذلك نرى خلافا شديدا بين النقاد حول ابن الرومى وشعره ، فهو عند ابن رشيق أولى الناس باسم شاعر لكثير اختراعه وحسن افتنانه ويتابعه ابن شرف فى « رسالة الانتقاد » فيرى أنه « شجرة الاختراع وثمرة الابتداع » ويقول عنه المعرى (٤٤ هـ) : إن أدبه أكثر من عقله ، ويثنى عليه المسعودى وابن خلكان من حيث أهمله أبو الفرج فى الأغانى . وذمه القاضى الجرجانى فى « الوساطة » وقد أعجب به المعاصرون من النقاد اعجابا شديدا : كطه حسين والعقاد والمازنى وشكرى وغيرهم ، ووراثة ابن الرومى (٢٨٣ هـ) اليونانية أصل فنه الأدبى عند العقاد ، وبضيف إليها طه حسين أثر الثقافة اليونانية الإسلامية ، ويرى دارس آخر أن فيه يونانية أصلية ويونانية مكتسبة وإسلامية مكتسبة .

وعند هذا الحد يتضح لنا معنى عمود الشعر وتحكيم طائفة من النقاد فى القرن الثانى والثالث له فى الشعر تحكما شديدا ، فقد كان نقاد القرن الثانى يعرفون عمود الشعر بمضمونه وفحواه ، لا بنصه وفصه،بعكس نقاد القرن الثالث اللذين عرفوه بحقيقته وتحدثوا عنه فى كتبهم كما نرى اعتدال فريق آخر من النقاد فى تحكيم عمود الشعر فى قصيدة المحدثين ، وانصافهم لشعر المولدين ، ولا يخلو عصر من عصورنا الأدبية من متعصبين لشعر الأوائل من نقاد وشعراء ، يحتذون حذوه ويقلدونه تقليدا شديدا .

ومن ذلك نعرف مضمون القصيدة العمودية التى يعرفها البعض بأنها القصيدة التى تسير على النهج الموروث ، فهى الملتزمة للوزن الشعرى وللقافية الشعرية.ونعرفها نحن بأنها القصيدة الملتزمة لعمود الشعر العربى التزاما قويا ظاهرا .

على أن المعاصرين ممن خرجوا على المذهب الكلاسيكى ، وتحرروا من الأوزان الشعرية العروضية الموروثة عن الخليل قد نظروا إلى عمودية القصيدة ووزنها الموروث نظرة خاصة فانصرفوا عن الأوزان القديمة والأوزان المولدة جملة واقبلوا على الشعر الحر والشعر المنثور والشعر المرسل وغير ذلك من ضروب التجديد فى القصيدة الشعرية ممعنين كل الامعان فى الخروج على عمود الشعر العربى من جديد مرة أخرى.وهؤلاء لعمود الشعر وللقصيدة العمودية عندهم اصطلاح آخر غير اصطلاح القدماء الذى أشرنا إليه من قبل ، فالقصيدة العمودية لديهم هى الصورة البديلة للشعر الحر أو الجديد .

ولا ريب أن هذا الشعر الحر هو خروج كامل على العمودية ومنهج العموديين ومن أجل ذلك كان الخلاف بين النقاد المعاصرين حوله شديدا عنيفا كما كان الخلاف من قبل شديدا عنيفا حول تجديد أبى تمام واضرابه

ومن ذلك كله نخلص إلى أن القصيدة العمودية ذات طابع خاص وخصائص متميزة .

فهى تمتاز بغنائيتها وروحها الذاتية وحفاظها على كل تقاليد القصيدة وقيمتها الفنية ، وهى تنافى الحرية التى لا تستند إلى أساس فنى خالص ، وهى قد أدت للأجيال رسالة الشعر كاملة ، وعبرت عن حاجات المجتمع العربى والبيئة الأدبية تعبيرا كاملا ، وهى طوعت نفسها وموسيقاها لأداء كل مشاعر الشاعر وعواطفه دون التواء ولا زيف ، وهى كذلك ضد المناسبات الطارئة والعواطف الزائفة والانفعالات الوقتية ، وليست تعنى أية عناية بالمناسبات العامة،إنما هى وفى أخص خصائصها ، وأدق سماتها،تعبير عن روح الشاعر الأصيلة العميقة الرفيعة .

إن القصيدة العمودية لازالت ولن تزال تخدم كل أهدافنا وقيم مجتمعنا وروح نضالنا خدمة كاملة دون نقص أو زيف أو التواء .

الفصل الثانى

ميزان الشعر العربى وضوابط النغم والتغييرات التى تحدث فى الإيقاع الشعرى

موازين الشعر العربى

وزن البيت من الشعرأو تقطيعه هوتقسيمه إلى مجموعات صوتية وهو تجزئته بمقدار من التفاعيل – أى الأجزاء – التى يوزن بها، بعد معرفة بحره على وجه الإجمال .

وأحرف التقطيع عشرة : اللام ، والميم ، والعين ، والتاء ، والسين ، والياء ، والواو . والفاء . والنون . والألف . وجمعها قولهم «لمعت سيوفنا» ، ومنها تتألف الأجزاء – التفاعيل – بواسطة الأسباب والأوتاد .

هذا والأجزاء هى التى يتركب من مجموعها نظم الشعر من أى بحر كان ، وتسمى أركانا وأمثلة ، وأوزانا وتفاعيل .

واختار العروضيون للأجزاء الدائرة بينهم فى وزن الشعر : الفاء والعين واللام ، تقليدا للصرفيين . فحذوا حذوهم فى مطلق الوزن بها ، لما كان على ثلاثة أحرف ، مع قطع النظر عن كون الحرف أصليا أو زائدا .

وأضافوا إلى هذه الحروف حروفا أخرى من الحروف الزائدة وهى سبعة : الألف . والواو . والياء . والتاء . والنون . والسين . والميم .

وجميع هذه الحروف مجموعة فى قولهم « لمعت سيوفنا » ، وتسمى عندهم « أحرف التقطيع » .

وهذه الأحرف قسمان : فبعضها متحرك . والآخر ساكن . فالساكن ما خلا من الحركة ، والمتحرك ما لم يخل منها .

والمنظور فيه عند التقطيع مقابلة المتحرك بالمتحرك ، والساكن بالساكن ، مع صرف النظر عن خصوص الحرف والحركة .

وكيفية وزن البيت هى :

(أ) الوزن بهذه الحروف العشرة .

(ب) مقابلة الحرف المتحرك بالمتحرك والساكن بالساكن .

(جـ) يحسب الحرف المشدد بحرفين ، ويجعل الساكن منهما هو الأول – وكذلك يرسم فى الخط العروضى . فـ « الشمس » « ترسم هكذا » « اششمس » .

(د) يرسم التنوين نونا ساكنة ويقابل عند الوزن بحرف ساكن مثل « رجل » يرسم هكذا « رجلن » .

(هـ) والمعتبر عند العروضيين فى رسم الحروف وفى وزنها هو ما يلفظ وينطق به ، فالذى ينطق به يرسمونه ويقابلونه بما يناسبه فى الميزان ، وإن لم يرسم عند غيرهم ، كألف « الله » و « هذا » و « الرحمن » . وما لا يتلفظ ولا ينطق به لا يعتبرونه ولو رسم ، كألف « قالوا » التى أمام الواو ، وألفات الوصل التى لا ينطق بها .

فالمعتبر عند العروضيين النطق لا الخط ، لأن النطق سابق على الخط والكتابة ، ولذلك لا يقاس على الخط العروضى عند التقطيع . ومن أجل ذلك كان للشعر عند إرادة تقطيعه – أى مقابلته بالألفاظ الموضوعة للميزان – رسم خاص يلاحظ فيه ما ينطق به مع ضم كل مجموعة من الحروف تقابل لفظا من الميزان فى صورة كلمة واحدة .

وبعد فإذا أردنا تقطيع البيت :

قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل ‏ ‏ ‏ بسقط اللوى بين الدخول فحومل

قطعناه هكذا :

قفانب كمنذكرى حبيبن ومنزلى ‏ ‏ ‏ بسقطل لوى بيند دخول فحوملى

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن ‏ ‏ ‏ فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

ويلاحظ أن التنوين يرسم نونا ساكنة ، وأن الاشباع للكسرة يجعلها ياء .

الأسباب والأوتاد

أجزاء (تفاعيل) الميزان الشعرى ، تتركب من أحرف التقطيع العشرة بواسطة « الأسباب » و « الأوتاد » . وهما مقاطع صوتية يشتمل عليهما الميزان الشعرى .

فالسبب : مقطع صوتى مؤلف من حرفين – متحرك بعده ساكن ، أو متحركين،فالمقطع المكون من حرفين يسمى سببا . وهو :

١ – سبب خفيف : إن كان الثانى من الحرفين ساكنا،فالسبب الخفيف حرفان : متحرك وساكن .. وسمى خفيفا لما فيه من السكون بعد الحركة ، مثل قد،– لم – من– جد .

٢ – سبب ثقيل : إن كان الحرفان متحركين ، فالسبب الثقيل حرفان متحركان ، وسمى ثقيلا لاجتماع متحركين على التوالى ، ومثاله : بك – لم ؟

هذا وقد أنكر بعضهم السبب الثقيل :

(أ) لأنه لا يوجد إلا مع الخفيف ، والخفيف قد يوجد بدونه ، فلما كان كذلك لم يكن أصلا بنفسه .. وهذا دليل ضعيف لانه لا ينتج الانكار .

(ب) ولأنه لا يوقف على متحرك . وهو دليل ضعيف أيضا،لأن السبب الثقيل لا يقع طرفا حتى يرد هذا الاعتراض . وكذلك لا يرد مثل هذا الاعتراض على الوتد المفروق فى « مفعولات » لأنه لم يستعمل فى عروض أو ضرب إلا ساكن التاء « موقوفا » أو محذوفها « مكسوفا » .

فالحق مع من أثبت السبب الثقيل .

أما وجه تسمية ما ذكر بالسبب فإن الخليل شبه بيت الشعر ببيت الشعر ، فاستعار منه اسماءه له ..

يقول شارح الساوية : أعلم أن الخليل أخذ هذه الألقاب من كلام العرب ناقلا لها من معانيها اللغوية إلى معان أخرى فى هذين العلمين. ويقول الجاحظ[1] . « وقد وضع الخليل بن أحمد لأوزان القصيد وقصار الارجاز ألقابا ، لم تكن العرب تتعارف تلك الأعاريض بتلك الألقاب ، وتلك الأوزان بتلك الأسماء ، كما ذكر الطويل والمديد وأشباه ذلك ، وكما ذكر الأسباب والأوتاد والخرم والزحاف ، وقد ذكرت العرب فى أشعارها السناد والاقواء والاكفاء ، ولم أسمع الإيطاء ، وقالوا فى القصيد والرجز والسجع والخطب ، وذكروا حروف الروى والقوافى ، وقالوا هذا بيت وهذا مصراع .

والوتد : مقطع صوتى مكون من ثلاث حروف ، وسمى وتدا لأنه غير معرض للتغييرات الزحافية التى لا تلزم غالبا ، بل للعلل التى تلزم غالبا.فهو كالوتد الثابت فى مكانه .

وينقسم إلى :

١ – وتد مجموع وهو ما تكون من متحركين بعدهما ساكن ، وسمى مجموعا لاجتماع متحركيه بلا فاصل مثل «بكم » ، قال ابن عبد ربه : الوتد المجموع ثلاثة أحرف متحركان وساكن .

٢ – وتد مفروق وهو ما تكون من متحركين بينهما ساكن كقام ، وسمى مفروقا لأنه فرق فيه بين متحركيه بالساكن ، قال ابن عبد ربه : المفروق ثلاثة أحرف أوسطها ساكن .

وهناك ألقاب أخرى مثل « الفاصلة » ، ولا بأس بأن نشير إليها : وهى إما :

١ – فاصلة صغرى . وهى ما تكونت من ثلاثة حروف بعدها حرف ساكن ، مثل : فعلن . وعلتن من مفاعلتن ، ومتفا من متفاعلن .

---

(١) راجع ١٠٧ جـ١ من البيان والتبيين ط ١٩٢٧ .

٢ – فاصلة كبرى : وهى ما تكونت من أربعة حروف بعدها حرف ساكن ، كفعلتن فرع مستفعلن المخبول .

والفاصلة الصغرى حروفها وحركاتها أقل من الكبرى ، وتتركب من نوع واحد (سببين : ثقيل وخفيف) كمتفا من متفاعلن ... بخلاف الكبرى التى تتركب من نوعين لتركبها من سبب ثقيل ثم وتد مجموع .

وقد أسقط بعض العلماء – كصاحب الخزرجية والدمامينى[1] – الفاصلتين للأسباب الآتية :

١ – عدم الاحتياج إليهما اذ هما مركبتان من الأسباب والأوتاد (الصغرى من سبب ثقيل فخفيف ، والكبرى من ثقيل فوتد مجموع) ، فأغنى ذكر السبب والوتد عنهما .

ويرد على هذا بأنه :

(أ) إذا اجتمع السبب الثقيل مع غيره يحدث له اسم جديد يخصه وهو الفاصلة ولا مشاحة فى الاصطلاح .

(ب) على أن من عدهما تبع فيه الخليل واضع هذا الفن .

٢ – قالوا: ولأن الفاصلة الكبرى لا تكون إلا فى جزء مزاحف وهو مستفعلن المخبول بحذف سينه وفائه فينقل إلى فعلتن ، فهذه الأحرف الأربعة المتحركة إنما اجتمعت فيه بعد التغيير ، وليس الكلام فيه إنما الكلام فى الجزء الأصلى السالم من التغيير .

والحق عندى مع من اسقطها لما ذكر من السببين الماضيين .

هذا وقد جمع بعضهم أمثلة الأنواع الستة (السبب الخفيف ، والثقيل ، والوتد المجموع ، والمفروق – والفاصلة الصغرى ، والكبرى) فى قوله : لم أر على ظهر جبل سمكة » .

---

(١) جـ ٦ شرح الدمامينى على الخزرجية

أجزاء البيت الشعرى

من مجموع الأسباب والأوتاد والفواصل تتركب التفاعيل (الأجزاء) العشرة التى هى اجزاء بحور الشعر والتى يوزن بها أى بحر منه . وهى إما خماسية (فعولن وفاعلن) ، أو سباعية (مستفعلن – مستفع لن – فاع لاتن – مفاعيلن – مفاعلتن – متفاعلن – مفعولات) .

والتفاعيل ثمانية لفظا عشرة حكما ، وذلك لأن كلا من مستفعلن وفاعلاتن له حالتان :

(ا) فمستفعلن تارة يكون مركبا من سببين خفيفين بعدهما وتد مجموع كما فى غير بحرى : الخفيف والمجتث ، وتارة يكون مركبا من سببين خفيفين بينهما وتد مفروق كما فيهما .

(ب) وفاعلاتن تارة يكون مركبا من سببين خفيفين بينها وتد مجموع كما فى غير بحر المضارع ، وتارة يكون مركبا من وتد مفروق فسببين خفيفين كما فى المضارع .

وعلى كل حال اللفظ واحد والحكم مختلف ، لافتراقهما من جهة أن :

(أ) مستفعلن المجموع الوتد يجوز طيه بخلاف مفروقه .
(ب) وفاعلاتن المجموع الوتد يجوز خبنه بخلاف مفروقه .

إلى غير ذلك من الأحكام الآتية المختصة بالأسباب والمختصة بالأوتاد .

هذا والسبب فى وجود هاتين التفعيلتين وهما (مستفع لن وفاع لاتن) يرجع إلى أمر واحد هو أن ذلك كان نتيجة استخراج هذه التفاعيل من دوائر البحور[١] .

---

(١) لذلك أن دائرة المشتبه – التى فيها الخفيف والمجتث ، واللذان تقع فيهما مستفع لن . والمضارع الذى تقع فيه فاع لاتن – قد بنيت على السريع . . وسيأتى تفصيل ذلك .

وقد نشأ عن اعتبار هاتين التفعيلتين على هذا الشكل ما يأتى :

١ – قالوا فى الخفيف أن لمجزوئه ضربا مخبونا مقصوراً :

كل خطب إن لم تكو نوا غضبتم يسير

ولا يتصور فيه القصر إلا على اعتبار « مستفع لن » مفروقة الوتد حتى يمكن حذف نون « لن » واسكان لامها قصرا ، ولو كان غير ذلك لكان قطعا .

٢ – قالوا تقع فى مستفع لن فى الخفيف المعاقبة بين نون فاعلاتن وسين مستفعلن بعده ، وبين نون مستفع لن وألف فاعلاتن بعده فيتصور فيه الصدر والعجز والطرفان ، فالخبن فى مستفع لن صدر لوقوع الحذف فى صدر التفعيلة وسلامة عجز ما قبلها،والكف فيها عجز إذا سلمت ألف فاعلاتن بعده ، وفى فاعلاتن كذلك إذا سلمت سين مستفع لن بعده ، والشكل فى مستفع لن أو فاعلاتن إذا وقع أحدهما وسطا يسمى طرفين : لأن سين مستفع لن تخبن لسلامة نون فاعلاتن قبلها ، ونونها تكف لسلامة ألف فاعلاتن بعدها .

وكذلك فى المجتث (مستفع لن فاعلاتن . مستفع لن فاعلاتن) تقع فيه المعاقبة بأنواعها الثلاثة كما مر فى الخفيف ... فكل هذه الأحكام إنما ترتبت على اعتبار مستفع لن مفروقة الوتد .

والخلاصة أن « مستفع لن » هى « مستفعلن » نطقا لا حكما .. وكذلك « فاع لاتن » هى « فاعلاتن » نطقا لا حكما .

والتفاعيل أصول أو فروع :

فالتفعيلة الأصلية هى ما بدئت بوتد مجموع أو مفروق وهى أربعة : فعولن – مفاعيلن – مفاعلتن – فاع لاتن . وفاع لاتن وهو خاص بالمضارع .

التفاعيل الفرعية – أى المتفرعة عن الأصول – هى ما بدئت بسبب

ثقيل أو خفيف وهى (مستفع لن – مستفعلن – فاعلاتن – فاعلن – متفاعلن – مفعولات) .

والخلاصة :

١ – أن الأجزاء عشرة : سبعة ذات وتد مجموع وثلاثة ذات وتد مفروق (مفعولات ، فاع لاتن ، مستفع لن) .

٢ – وأن الفرق بين « فاع لاتن » وفاعلاتن » هو :

أن الأول معدود من الأصول والثانى من الفروع .

وأن الأول وتده مفروق فى أول الجزء ، والثانى وتده مجموع فى وسط الجزء .

وأن الأول واقع فى المضارع والثانى فى غير المضارع .

وأن الأول له حكم يخصه والثانى له حكم يخصه .

٣ – وأما الفرق بين مستفع لن « و » مستفعلن » وإن كانا من الفروع فهو : أن الأول وتده مفروق فى وسط الجزء والثانى وتده مجموع فى الآخر .

وأن الأول واقع فى الخفيف والمجتث والثانى فى غيرهما .

وأن الأول له حكم يخصه ، والثانى له حكم يخصه .

مراجعات

– ١ –

هات كلمات توازن التفاعيل الآتية :

فعولن . فاعلن . فاعلاتن . مستفع لن . مفاعلتن

– ٢ –

زن الكلمات الآتية بالميزان الشعرى بعد كتابتها برسم التقطيع :

عظيم . شجاع . فائز . كريم ، على . محمود . معاونة ، أحسن إلى هذا الرجل ، أمل كاذب . لنا كتب نطالعها ، وأنت الوفى وأنت الصديق .

الزحاف والعلة

تجرى على تفاعيل الميزان الشعرى تغييرات كثيرة : كتسكين متحركه ، أو حذفه . أو حذف ساكن ، أو زيادته ، أو حذف أكثر من حرف ، أو زيادته .

وهذه التغييرات وما شابهها يطلق عليها اسم « الزحاف والعلة » ، وإن كان بينهما فرق كبير .

فالزحاف تغيير مختص بثوانى الأسباب مطلقا [(١)] بلا لزوم فالتغيير يشمل الزحاف والعلة ، والتغيير الذى لا يختص بثوانى الأسباب ليس بزحاف بل هو علة [(٢)] .

وحكم الزحاف أنه إذا عرض لايلزم ، فإذا دخل الزحاف فى بيت من أبيات القصيدة لا يجب التزامه فيما يأتى بعده من الأبيات .

وسمى الزحاف بهذا الاسم لأنه إذا دخل الكلمة أضعفها وأسرع النطق بها بسبب نقص حروفها أو حركاتها ، والزحاف لغة الضعف .

---

(١) أى حال كون الاسباب مطلقة . أى سواء كانت خفيفة أم ثقيلة ، فى الحشو أم فى غيره ، بخلاف العلة فإنها لاتكون فى الحشو وإنما تكون فى العروض أو الضرب أصالة .

(٢) اختص الزحاف بالأسباب لان الزحاف أكثر دورانا فى الشعر من العلة كما أن الاسباب أكثر وجودا من الاوتاد فاختص الأكثر بالأكثر . واختص بثوانى الاسباب دون اوائلها .

١ – لان الثوانى محل التغيير .

٢ – ولانه لو دخل الأول لتعسر النطق بالثانى لأن أول الشئ مطلعه الذى يتدرج منه لباقيه . (راجع ص ٢٨ الدمنهورى) .

ويقال للجزء الذى دخله الزحاف : مزاحف ومزحوف . ومن الزحاف : حذف ألف فاعلن ، وتسكين تاء متفاعلن ، وحذف فاء مستفعلن . . الخ .

والعلة تغيير غير مختص بثوانى الأسـباب ، واقع أصالة فى العروض والضروب مع اللزوم .

وحكم العلة أنها لا تقع أصالة إلا فى العروض « آخر الشطر الأول من البيت » والضرب « آخر الشطر الثانى » ، وإذا عرضت لزمت فلا يباح للشاعر أن يتخلى عنها فى بقية القصيدة .

ويزيد العروضيون قسما ثالثا هو « **الزحاف الجارى مجرى العلة** » والزحاف كما علمت إذا عرض لايلزم ، فإذا لزم كان زحافا جاريا مجرى العلة فى اللزوم :

(أ) كالقبض فى عروض الطويل فإنه لازم فيها .

(ب) والخبن فى العروض الأولى لبحر البسيط للزومه فيها .

(ج) ويلتزم المولدون . الخبن فى عروض وضرب البسيط المجزوء المقطوع عروضه وضربه ، وهو من التزام مالا يلزم . وسموا ذلك مخلع البسيط . مثاله :

البسنى ذلة العبيد   من قلبه صبيغ من حديد

فالزحاف حكمه عدم اللزوم :

(أ) أى إذا لم يجر مجرى العلة .

(ب) أو أن عدم لزومه بالنظر لذاته ، وقد يلزم بالنظر لمحله كعروض الطويل إذ يلزم فيها القبض .

ويزيدون قسما رابعا هو « **العلة الجارية مجرى الزحاف** »

فالعلة كما علمت إذا دخلت لزمت ، فإذا عرض لها عدم اللزوم فهى جارية مجرى الزحاف وذلك مثل :

(أ) التشعيث [1] حيث وقع ، فإنه علة ولا تلزم فى الخفيف والمجتث والمتدارك .

(ب) والحذف فى العروض الأولى للمتقارب ، والحذف علة ولكنه لا يلزم فى هذا الموضع فى باقى أبيات القصيدة .

(ج) وكالخرم والخزم [2] كما سيأتى فهما علتان ولا تلزمان .

جملة الفروق بين الزحاف والعلة :

١ – تغيير الزحاف خاص بثوانى الأسباب والتغيير فى العلة يتناول الأسباب والأوتاد .

٢ – تغيير الزحاف بنقص فقط (نقص حركة ، أو حرف : ساكن أو متحرك) والتغيير فى العلة بنقص أو زيادة .

٣ – الزحاف يقع فى العروض ، والضرب ، والحشو . . والعلة لا تقع أصالة إلا فى العروض والضرب [3] . ولذلك كان الزحاف أكثر دورانا من العلة .

٤ – الزحاف غير لازم ، والعلة إذا دخلت لزمت .

٥ – الزحاف منه : قبيح كالزحاف المزدوج ، وكالكف من الزحاف المفرد . . ومنه ما هو واجب كالقبض فى الطويل ، والخبن فى البسيط ، ومنه ما هو حسن كالخبن فى غير عروض البسيط .

---

(١) تغيير فاعلاتن الى مفعولن .

(٢) الخرم اسقاط أول الوتد المجموع فى صدر البيت . والخزم زيادة مادون خمسة أحرف فى أول البيت .

(٣) وذلك ماعدا : الخرم ، والخزم ، والقطع ، والتشعيث فى حشو المتدارك ، فان ذلك كله من العلل وتدخل الحشو .

أما العلل فبعضها قبيح كالخرم والخزم ، وبعضها حسن كالتشعيث وكالحذف فى المتقارب :

الغرض من الزحاف والعلة

المقصود بالزحاف هو التخفيف فى الوزن ، فهو لا يكون بتحريك ساكن لأن فى ذلك ثقلا والزحاف القصد منه الخفة .

وهذا القصد متحقق فى العلل أيضا :

(ا) أما علل النقص فظاهر .

(ب) واما علل الزيادة (الترفيل – التذييل – التسبيغ [1] :

فلانها مد للصوت فى آخر البيت فكانت معينة على الترنم المستحسن فى الشعر لأنه عون النغمة وظهيرها ، مع أنها لا تدخل إلا فى المجزوء من البحور الخاصة بها فسد ما فيها من زيادة ما فى المجزوء من نقصان .

(جـ) وأما العلل الجارية مجرى الزحاف فكذلك أيضا . على أن ما فيها من ثقل يتلاشى بسبب وقوعها فى الشعر وعدم التزامها .

ويدل على أن الزحاف وأنواع العلل الكثيرة الدوران فى الشعر العربى كلها ترمى إلى تخفيف الوزن أنهم شرطوا فى دخول الطى فى متفاعلن (الطى حذف الرابع الساكن) أن يجتمع مع الإضمار (اسكان الثانى) حتى لا يتوالى خمسة متحركات فى الجزء .

---

(١) الترفيل زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع .
والتذييل زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع
والتسبيغ زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف .

أقسام الزحاف ومواضعه

الزحاف لكونه مختصا بثوانى الأسباب يدخل الحرف الثانى والرابع والخامس والسابع من الجزء لأنها ثوانى أسباب . ولا يدخل الأول ولا الثالث ولا السادس لانها ليست ثوانى أسباب :

أما الأول فظاهر .

وأما الثالث فلأنه إما أول سبب أو أول وتد أو ثالث وتد .

وأمالسادس فلانه أما أول سبب أو ثانى وتد .

موضع الزحاف من الجزء :

الجزء الذى الوتد أوله يزاحف خامسه وسابعه .

والجزء الذى الوتد وسطه يزاحف ثانيه وسابعه .

والجزء الذى الوتد آخره يزاحف ثانيه ورابعه .

والزحاف قسمان : مفرد ، ومزدوج .

الزحاف المفرد :

هو ثمانية أنواع ، لكل نوع منها اصطلاحاته وماهيته الشعرية .

١ – الخبن :

هو حذف ثانى الجزء ساكنا . ومثله : حذف سين مستفعلن[1] ،

---

(١) فتصير متفعلن وتحول الى مفاعلن . وذلك لانه اذا خرج الجزء بحدوث تغيير فيه عن الاوزان المستعملة المألوفة نقل إلى لفظ آخر مستعمل تحسينا للعبارة وموافقه لسنن وزن القدماء . والقواعد العامة في هذا هى :

١ – اذا استكملت التفعيلة بعد حذف مايحذف منها عنصرين هما : (أ) بقاؤها على نظام التفاعيل من حيث اجتماع حروف « فعل » (ب) ووجودها وفق وزن مقبول فى « العربية » . . بقيت من غير تحويل ، مثل قبض فعولن ، فتصير فعول ، وقبض مفاعيلن فتصير مفاعلن . دون تحويل فيهما .

٢ – اذا فقدت التفعيلة العنصر الأول بأن كان الباقى من التفعيلة بعد التغيير لايتم فيه وجود الفاء والعين واللام حولت الى وزن يتم وجود هذه الحروف فيه ، مثل فعولن اذا حذفت تصير« فعو » =

وألف فاعلن وفاعلاتن ، وفاء مفعولات فيصير « معولات » ويحول إلى « مفاعيل ».

ويدخل الخبن عشر أبحر هى :

المديد – البسيط – الرجز – الرمل – السريع – المنسرح – الخفيف – المقتضب – المجتث – المتدارك .

٢ – **الاضمار** : وهو إسكان ثانى الجزء المتحرك ، ولا يدخل الا متفاعلن فى بحر واحد هو (الكامل) .

٣ – **الوقص** : وهو حذف ثانى الجزء المتحرك ولا يدخل الا متفاعلن فى بحر واحد هو (الكامل) .

٤ – **الطى** : وهو حذف رابع الجزء الساكن : كحذف فاء مستفعلن وحذف ألف متفاعلن بشرط اضماره لئلا تتوالى خمس حركات وهو ممتنع فى الشعر ، وحذف واو مفعولات .

ويدخل خمسة أبحر : البسيط – الرجز – السريع – المنسرح – المقتضب .

٥ – **القبض** : وهو حذف خامس الجزء الساكن ولا يدخل الا فعولن ، ومفاعيلن .

ويدخل أربعة أبحر : الطويل – الهزج – المضارع – المتقارب . . . وكان القياس دخوله فى « فاع لاتن » مفروقة الوتد ، ولكنه لم يرد[1]

= وتحول الى « فعل » ومستفعلن اذا خبل يصير متعلن وتحول الى فعلتن . ومتفاعلن اذا دخلها احذذ تصير متفا وتحول الى فعلن .

٣ – وكذلك اذا فقدت التفعيلة العنصر الثانى بالتغيير بأن ابعدها التغيير عن الاوزان المألوفة المقبولة فى العربية فإنها تحول الى وزن أصلى ، مثل متفاعلن اذا اضمر يصير متفاعلن وتحول الى مستفعلن ، او اذا اضمر وطوى يصير متفعلن وتحول الى مفتعلن ، ومثل مفاعلتن اذا قطفت فصارت مفاعل تحول الى فعولن .

(١) لعل ذلك لأن « فاع لاتن » تدخل بحر المضارع . وقبله مفاعيلن التى تصير بالقبض مفاعلن فلو قبضت « فاع لاتن » لالتبس هذا البحر بمجزوء الرجز .

٦ – **العصب** : اسكان الخامس المتحرك ولا يدخل إلا فى مفاعلتن فى بحر واحد هو (الوافر) .

٧ – **العقل** : حذف الخامس المتحرك ، ويدخل مفاعلتن فيصير (مفاعتن) ويحول إلى مفاعلن ويدخل بحرا واحدا هو الوافر .

٨ – **الكف** : حذف السابع الساكن ويدخل مفاعيلن بحذف نونها ، وفى (مستفع لن) بحذف النون كذلك ، وفى (فاع لاتن) بحذف النون .

ويدخل سبعة أبحر : الطويل – المديد – الهزج – الرمل – الخفيف – المضارع – المجتث .

هذا هو الزحاف المفرد ، وترتيبه باعتبار الأخف فالأخف : ما كان المحذوف فيه حرفا ساكنا فقط لأنه حذف حرف فقط ، وذلك كالخبن ، والطى ، والقبض ، والكف . ثم حذف متحرك كالوقص ، والعقل لأنه حذف حركة وحرف معا .

والزحاف المفرد بعضه قبيح وهو الكف ، وباقيه إما حسن كالخبن فى غير عروض البسيط الذى ليس مجزوءا ولا منهوكا ، وإما واجب كالخبن فى عروض البسيط ، والقبض فى عروض الطويل .

ويقال للجزء الذى دخله الخبن : مخبون . وللذى دخله الاضمار مضمر وهكذا [1]

الزحاف المزدوج :

هو الذى يكون فى موضعين من الجزء وهو كله قبيح ولا يجب التزامه كالزحاف المفرد وهو أربعة أنواع :

---

(١) ملاحظة : الزحاف المفرد :
يدخل الحرف الثانى من التفعيلة الخبن والاضمار والوقص .
ويدخل الحرف الرابع منه الطى .
ويدخل الحرف الخامس منه القبض والعقل والعصب
ويدخل الحرف السابع منه الكف فقط .

١ – الخبل :

هو اجتماع الطى مع الخبن فى تفعيلة واحدة :

كحذف سين وفاء مستفعلن ، وفاء واو مفعولات . . ولا يدخل غير هذين الجزءين ، فيصير الاول « متعلن » ويحول إلى فعلتن « والثانى معلات ويحول إلى « فعلات » .

ويدخل الخبل أربعة أبحر : البسيط – الرجز – السريع – المنسرح .

مثاله من الرجز :

وثقل منع خير طلب   وعجل منع خير تؤدة

٢ – الخزل :

اجتماع الطى مع الاضمار فى تفعيلة واحدة .

وهو منحصر فى اسكان تاء متفاعلن مع حذف ألفها ، فينقل إلى مفتعلن ويدخل بحرا واحدا هو (الكامل) .

مثل :

منزلة صم صداها وعفت   أرسمها إن سئلت لم تجب

٣ – الشكل : اجتماع الكف مع الخبن فى تفعيلة واحدة .

وهو محصور فى حذف الألف الأولى والنون من فاعلاتن مجموع الوتد والسين والنون من (مستفع لن) مفروق الوتد .

ويدخل أربعة أبحر : المديد – الرمل – الخفيف – المجتث .

مثاله من الرمل :

ان سعدا بطل ممارس   صابر محتسب لما أصابه

٤ – النقص :

هو اجتماع الكف مع العصب فى جزء واحد .

ويدخل مفاعلتن فقط : فيصبر مفاعلت وتحول إلى مفاعيل . ويدخل بحرا واحدا هو (الوافر) مثل :

لسـلامة دار بحفـير   كباقى الخلق والرسم قفار

جداول أنواع الزحاف

الزحاف	تعريفــه	التفعيلة قبله	التفعيلة بعده
المفرد : الخبن	حذف الثانى الساكن	فـاعـلـن	
		مستفعلن	فعلن : مفاعلن
		مفعولات	فعولات
الاضمار	اسكان الثانى	متفاعلن	مستفعلن
الوقص	حذف الثانى المتحرك	متفاعلن	مفاعلن
الطى	حذف الرابع الساكن	مستفعلن	مفتعلن
القبض	حذف الخامس الساكن	فعولن	فعول
العقل	حذف الخامس المتحرك	مفاعلتن	مفاعلن
العصب	اسكان الخامس المتحرك	مفاعلتن	مفاعيلن
الكف	حذف السابع الساكن	فاعلاتن	فاعلات
المزدوج : الخبل	حـــــذف الثانى والرابع الساكنين	مستفعلن	فعلتن
الخزل	اسكان الثانى وحذف الرابع	متفاعلن	مفتعلن
الشكل	حـــــذف الثانى والسابع الساكنين	فاعلاتن	فعلات
النقص	اسكان الخامس وحذف السابع	مفاعلتن	مفاعيل

مراجعات

— ١ —

(أ) اخبن التفاعيل الآتية : فاعلن — فاعلاتن — مفعولات .

(ب) اقبض : فعولن . مفاعيلن .

(ج) كف : فاعلاتن — فاع لاتن .

(د) أدخل على التفاعيل الآتية ما يجوز ادخاله عليها من زحاف :

مستفعلن . مستفع لن . مفاعلتن . مفعولات

(هـ) بين أصل هذه التفاعيل وتنوع زحافها :

فعول — فعلات — مفاعيل — مفاعلن — فاعلات .

(و) ماذا يجوز دخوله من الزحاف المفرد والمزدوج على التفاعيل الآتية :

فعولن — مفاعيلن — فاع لاتن — متفاعلن .

— ٢ —

زن الأبيات الآتية : وبين ما دخلها من زحاف :

سلام من صبا بردى أرق	ودمع لا يكفكف يا دمشق
ريم على القاع بين البان والعلم	أحل سفك دمى فى الاشهر الحرم
عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدار	ماذا تحيون من نؤى واحجار؟
حكم المنية فى البرية جارى	ما هذه الدنيا بدار قرار
غير مجد فى ملتى واعتقادى	نوح باك ولا ترنم شادى
وطنى لو شغلت بالخلد عنه	نازعتنى إليه فى الخلد نفسى
ولست ارى السعادة جمع مال	ولكن التقى هو السعيد
الحياة الحب والحب الحياة	هو من سرحتها أصل النواة
انتهى ليل انتظارى	وانقضى عهد شقائى
أنا أشقى بالذكريات وأحيا	بين امسى الماضى ويومى العتيد

مواضع العلل وأقسامها

العلل – كما سبق أن ذكرنا – لا تدخل إلا العروض والضرب . وإذا دخلت لزمت ، غير أن ثمة بعض العلل يدخل الحشو كالقطع والتشعيث فى المتدارك .

وهى – كما عرفناها – تغيير غير مختص بثوانى الأسباب، واقع فى العروض أو الضرب أصالة مع اللزوم – أى إذا عرض وجب التزامه فى جميع القصيدة .

والعلل قسمان : علل الزيادة وعلل النقص .

(أ) علل الزيادة وهى ثلاثة :

١ – **الترفيل** : هو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع . ولا تقع إلا فى مجزوء المتدارك والكامل ، فيصير فاعلن فى مجزوء الأول « فاعلاتن » ومتفاعلن فى مجزوء الثانى ، متفاعلاتن ، « ومثاله » :

احذر عدوك مرة واحذر صديقك ألف مرة

٢ – **التذييل** :

هو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع . وهو خاص بمجزوء الكامل والبسيط والمتدارك ، فيصير بذلك متفاعلن فى الكامل ، متفاعلان ، ومستفعلن فى البسيط ، مستفعلان ، وفاعلن فى مجزوء المتدارك فاعلان ، وقد اغتفر دخول التذييل فى الرجز للمولدين . ومثال التذييل :

جدث يكون مقامه أبدا بمختلف الرياح

٣ – التسبيغ زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف وهو خاص بمجزوء الرمل ، فيصير فاعلاتن الضرب الرابع فى الرمل « فاعلاتان » :

أيها الـــــــــــركب المخبـو ن على الأرض المجدون

ملاحظات :

١ – علل الزيادة خاصة بالبحر المجزوء لأنها عوض عن النقص فى البحر الذى تدخل فيه .

٢ – يضاف إلى علل الزيادة الثلاث المتقدمة علة أخرى غير لازمة . وهى الخزم .

والخزم : هو زيادة ما دون خمسة أحرف فى صدر البيت الوافر – أول الشطر الأول من البيت – غالبا ، وقد تكون الزيادة فى أول الشطر الثانى لكن بحرف أو حرفين فقط .

وشذت الزيادة فى أول الصدر بأكثر من أربعة أحرف ، وفى أول العجز بأكثر من حرفين :

(أ) فزيادة حرف فى أول الشطر الأول مثل قول امرىء القيس من الطويل :

وكأن أبانا فى أفانين ودقه كبير أناس فى بجاد مــــزمل

(ب) وزيادة حرفين مثل قول الشاعر من الكامل :

يا مطر بن ناجية بن سامة اننى أجفى وتغلق دونى الأبواب

(ج) وزيادة ثلاثة مثل قول الشاعر من الطويل :

لقد عجبت لقوم أسلموا بعد عزهم

إمامهـم لـلمنكرات وللغـــــــــــدر

(د) وزيادة أربعة مثل قوله من الهزج ، وينسب للأمام على

اشدد حيازيمك للموت فـإن الموت لا قـيـكـا

وبعده :

ولا تجزع مـن الموت إذا حـــلّ بـواديــكـــا[1]

(١) فى الكامل للمبرد قال المبرد : « انما يصح الشعر بحذف « اشد » ولكنهم يزيدون ما عليه المعنى ولا يعتدون به فى الوزن ويحذفون من الوزن علما بأن المخاطب يعلمه .

(هـ) وزيادة حرف فى أول العجز كقول الشاعر من الرمل :

كلما رابك منى رائبٌ ويعلم الجاهل منى ما علم

(و) وزيادة حرفين فى أول العجز مثل قوله من المديد :

هل تذكرون إذ نقاتلكم إذ لا يضيرُ معدِماً عدَمُه

ويلاحظ أن فى صدر البيت خزما ايضا بحرفين « هل » . . هذا ويلاحظ أن الخزم :

(أ) قبيح جداً كما ذكر الصبان وسواه .

(ب) وهو غير مختص ببحر من البحور .

(جـ) وهو علة من علل الزيادة جارية مجرى الزحاف فى عدم اللزوم .

وقيل إنه ليس بعلة بل هو زيادة على الوزن غير لازمة إذا وقعت وغير معتد بها فى التقطيع . والصحيح الأول وأنه علة غير لازمة لا يعتد بها فى التقطيع يستعمله الشاعر رخصة للضرورة .

(د) وقد وقع الخزم فى شعر العرب ندورا ، وقيل كثيرا .

(هـ) ويجوز استعماله للمولدين – قيل ولم يقع فى شعرهم – وقيل لا يجوز استعماله لهم .

(و) وتشمل زيادة الخزم زيادة شىء من نفس الكلمة التى بعضها من الوزن وهو الصحيح . ولكن ابن الحداد منع ذلك وأكده بنقل الأجماع : والصحيح عندى رأى ابن الحداد لعدم ورود الزيادة فى نفس الكلمة .

(ب) علل النقص وهى تسع :

١ – الحذف : حذف سبب خفيف من آخر الجزء . ويدخل ستة أبحر : الطويل . المديد . الهزج . الرمل . الخفيف . المتقارب .

كإسقاط . « تن » من ضرب الرمل الثالث ، وإسقاط « لن » من ضرب الطويل الثالث ، مثاله من الرمل :

يابنة الأقوام إن شئت فلا   تعجلى باللوم حتى تسألى

٢ – الحذذ : حذف الوتد المجموع من آخر الجزء ، ولا يدخل إلا – الكامل ، يحذف (علن) من (متفاعلن) فيحول إلى (فعلن) .

لا تعجبى يا سلم من رجل   ضحك المشيب برأسه فبكى

٣ – الصلم : حذف الوتد المفروق من آخر الجزء ، ولا يدخل إلا السريع يحذف « لات » من « مفعولات » فيه » فيصير (مفعو) ويحول إلى (فعلن) مثاله :

قالت ولم تقصد لقيل الخنا   مهلا لقد أبلغت أسماعى

٤ – القطع : حذف ساكن الوتد المجموع مع اسكان ما قبله ، وقبل القطع هو اسقاط متحرك من الوتد المجموع ، والتعريف الأول هو الراجح . لأنه أنسب بالمعنى اللغوى لكلمة القطع ،. ولأن الحذف لم يعهد إلا من الأواخر .

ويختص القطع بثلاثة أبحر : البسيط – الكامل – الرجز – فنصير فاعلن ومستفعلن فى الأول ومتفاعلن فى الثانى ومستفعلن فى الثالث ، فاعل ومستفعل ومتفاعل ومستفعل . مثاله من الكامل :

من ذا يعيرك عينه تبكى بها   أرأيت عينا للبكاء تعار .

هذا والقطع خاص بالأوتاد ولا يكون فى الأسباب :

ملاحظة : قد يجتمع الخبن والقطع فى العروض والضرب فيسمى تخليعا ولم يقع إلا فى مجزوء البسيط ومثاله :

يدير فى كفه مداما   ألذ من غفلة الرقيب

٥ – **القصر** : حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان متحركه ، وقيل هو إسقاط متحرك السبب الخفيف .

والأول هو الراجح : للسببين المتقدمين فى القطع ، ولأنه هو المنقول عن الخليل .

ويدخل أربعة ابحر : المديد – الرمل – الخفيف – المتقارب .

كحذف نون « فاعلاتن » وإسكان تائه ، وحذف نون « فعولن » وإسكان لامه . مثاله من الرمل :

إن فى الأحداج مقصورة وجهها يهتك ستر الظلام

٦ – القطف : هو اجتماع الحذف مع العصب [١٥] فى الجزء . وهو خاص بالوافر ، فيصير « مفاعلتن » فيه « مفاعل » ويحول إلى « فعولن » .

وقيل القطف هو الحذف السبب الثقيل من « مفاعلتن » وهذا المذهب وإن كان أخف لأنه ليس فيه إلا عمل واحد إلا أنه مرجوح بما يأتى :

(١) الحذف لم يعهد إلا من الأواخر دون الوسط .

(٢) ولأنه غير مناسب للمعنى اللغوى لكلمة «قطف » .

(٣) ولأنه هو المنقول عن الخليل .

٧ – البتر : هو اجتماع الحذف والقطع فى الجزء .

ويدخل بحرى : المديد والمتقارب ، كما قاله الخليل ، فيصير الأول فاعل . والثانى « فع » . وقال الزجاج : لا يسمى ذلك بترا فى المديد ، بل يقال للجزء الذى حل فيه القطع والحذف من المديد ، محذوف مقطوع « لا أبتر » فلا يقال أبتر إلا للمتقارب لأن « فعولن » فيه يصير فع ، فيبقى منه أقله فيناسب تسميته « أبتر »، وفاعلاتن فى المديد يصير « فاعل » فيبقى أكثره فلا ينبغى أن يسمى أبتر .

---

(١) العصب هو اسكان الخامس المتحرك

ويلاحظ أن رأى الزجاج أنسب بالمعنى اللغوى ، لا بالمعنى الاصطلاحى ويخالف الزجاج فى ذلك رأى الخليل واضع هذا الفن .

مثاله :

إنما الزلفاء . يا قوتة   اخرجت من كيس دهقان

٨ - **الوقف** : إسكان السابع المتحرك . ويدخل السريع والمنسرح بإسكان تاء « مفعولات » فيهما مثل : يا صاح ما هاجك من ربع خال .

٩ - **الكسف** : بالسين على ما صوبه الزمخشرى وصاحب القاموس لأن الكشف لغة القطع وحذف الأخير قطع ، أو بالشين على ما رواه الصبان عند الأكثر.

وهو حذف السابع المتحرك . ويدخل السريع والمنسرح . بحذف تاء مفعولات منهما : مثاله من السريع :

لا تعذلانى اننى فى شغل   يا صاحبىَّ . أقلا عذلى

ملاحظة :

بقى من علل النقص علتان جاريتان يجرى الزحاف فى عدم اللزوم . هما التشعيت والخرم .

١٠ - **التشعيث** : تغيير فاعلاتن إلى زنة مفعولن وفاعلن إلى فعْلن بحذف أول الوتد المجموع منهما على ما اختاره كثير من العلماء . ويدخل الخفيف والمجتث والمتدارك .

فهو على هذا حذف العين من فاعلاتن فى الخفيف والمجتث ومن فاعلن فى المتدارك . ومثال التشعيث فى الخفيف :

ليس من مات فاستراح بميت   إنما الميت ميت الأحياء

فقد دخل التشعيث هنا الضرب .

هذا والتشعيث خاص بالضرب ولا يدخل العروض إلا إذا صرع البيت وإلا فدخوله فيها ضرورة .

١١ - **الخرم** : هو اسقاط أول الوتد المجموع فى صدر المصراع الأول من البيت « أى من أول تفعيلة فى البيت .

ويدخل صدر الطويل والوافر والهزج والمضارع والمتقارب .

وأجاز بعضهم وقوعه فى أول العجز ونقل ذلك عن الخليل ، كما نقل عنه المنع أيضا ، وأجاز البعض الخرم فى الجزء الذى صار أوله بالزحاف على هيئة وتد مجموع وإن لم يكن كذلك بحسب الأصل.ومنعه الخليل ومثال الجواز قول الشاعر :

لا تهين الفقير علك أن تركع يوما والدهر قد رفعه

وسيأتى الكلام على البيت فى المنسرح .

والخرم قبيح حتى قيل يمتنع استعماله للمولدين . والصحيح جوازه لهم عند الضرورة

وللخرم بحسب مواقعه وبحسب وجود زحاف آخر معه أسماء أخرى وبيان ذلك أنه يدخل فعولن فى الطويل والمتقارب ، ومفاعلتن فى الوافر ومفاعيلن فى الهزج والمضارع .

(ا) فخرم فعولن اسمه « ثلم » فتصير فعلن . مثاله من الطويل :

إن ترفقى يا هند فالرفق أيمن وإن تخرقى يا هند فالخرق أشأم

وخرمه مع قبضه اسمه (ثرم) فتصير فعل . مثل :

هاجك ربع دارس الرسم باللوى
لأسماء عفى آيها المور والـــقـــطـــر

(ب) وخرم مفاعلتن اسمه عضب فتصير مفتعلن ، مثل :

ليت لنا مكان الملك عمرو رغوثا حول قبلتنا تخور

وخرمه مع عصبه اسمه قصم فتصير مفعولن ، مثل

ماقالوا لنا سددا ولكن تفاحش أمرهم وأتوا بهجر

وخرمه مع عقله (جمم) فتصير فاعلن ، مثل :

أنت خير من ركب المطايا وخيرهمو أبا وأخا وأما

وخرمه مع النقص (العصب والكف معا) اسمه عقص فتصير فاعيل أو مفعول ، مثل :

لولا ملك رؤوف رحيم تداركني برحمته هلكت

(جـ) وخرم مفاعيلن يقال له خرم فتصير مفعولن ، مثل :

أدوا ما استعاروه كذاك العيش عارية

وخرمه مع قبضه يقال له شتر ، فهو حذف الميم والياء من الجزء فيصير فاعلن ، مثل :

فى الذين قد ماتوا فيما خلفوا عبرة

وخرمه مع كف نونه (خرب) فهو حذف الميم والنون من الجزء فيصير فاعيل ويحول إلى (مفعولُ) مثل :

لو كان أبو موسى أميرا ما رضيناه

ملاحظة : الخرم خاص بالوتد المجموع فى صدر البيت ، وامتنع دخوله فى السبب أنك لو أسقطت من البيت حركة بقى ساكن ولا يبدأ بساكن أبدا. ولذلك امتنع دخول الخرم فيما أوله وتد مفروق أيضا .

والجزء الذى لم يدخله الخرم يقال له موفور .

العلل الجارية مجرى الزحاف :

يتبين بما سبق كله أن العلل الجارية يجرى الزحاف فى عدم اللوم أربعة :

١ – التشعيث ، ٢ – الخزم بالزاى ، ٣ – الخرم بالراء ،

٤ – الحذف فى عروض المتقارب ، فقد يكون فى بيت ولا يكون فى الآخر مثل :

حطمت اليراع فلا تعجبى وعفت البيان فلا تطربى

فما أنت يا مصر دار الأديب ولا أنت بالبلد الطيب

جدول العلل

اسم العلة	تعريفها	التفعيلة قبلها	التفعيلة بعدها
علل الزيادة			
١ – الترفيل	زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع	فاعلن . متفاعلن	فاعلاتن. متفاعلاتن
٢ – التذييل	زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع	فاعلن . متفاعلن مستفعلن	فاعلان . متفاعلان مستفعلان
٣ – التسبيغ	زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف	فاعلاتن	فاعلاتان
علل النقص			
١ – الحذف	حذف السبب الخفيف من آخر الجزء	مفاعيلن . فاعلاتن	فعولن . فاعلن
٢ – الحذذ	حذف الوتد المجموع	متفاعلن	فعلن
٣ – الصلم	حذف الوتد المفروق	مفعولات	فعلن
٤ – القطع	حذف آخر الوتد المجموع مع إسكان ما قبله	فاعلن . متفاعلن	فعلن . فعلاتن
٥ – القصر	حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان متحركه	فعولن . فاعلاتن	فعولْ . فاعلاتْ
٦ – القطف	إسكان الخامس مع حذف السبب الخفيف	مفاعلتن	فعولن
٧ – البتر	حذف السبب الخفيف وآخر الوتد المجموع مع إسكان ماقبله	فعولن . فاعلاتن	فع . فعلن
٨ – الوقف	إسكان السابع المتحرك	مفعولاتُ	مفعولانْ
٩ – الكسف	حذف السابع المتحرك	مفعولاتُ	مفعولن

المعاقبة والمراقبة والمكانفة

المعاقبة :

هى تجاور سببين خفيفين – ابتداء أو بعصب مفاعلتن أو باضمار متفاعلن – سلما أو أحدهما من الزحاف ، بأن لا يحذف ساكناهما معا ، أو حذف أحدهما وسلم الآخر ، فلابد من سلامتهما معا من الحذف أو سلامة أحدهما وزحاف الآخر .

وتكون المعاقبة بين سببين من جزء واحد :

كمفاعيلن فى الطويل والهزج : فالياء فيه تعاقب النون فلا يجوز اجتماعهما سقوطا ، بل إذا سقط أحدهما وجب سلامة الآخر ويجوز سلامتهما معا ، فإذا دخله القبض سلم من الكف . مثل :

بلغنا السماء مجدنا وسناؤنا　　وإنا لنبغى فوق ذلك مظهرا

ومن الهزج :

فـقـالت لاتخف شيئا　　فما عـلـيك من بـأس

وإذا دخله الكف سلم من القبض . مثل :

شاقتك احداج سليمى بعاقل　　فعيناك للبين تجودان بالدمع

ومن الهزج :

فـهـذان يـذودان　　وذا عن كثب يرمى

ولا يجوز فيه دخول القبض والكسف معا ، ويجوز أن يسلم منهما معا :

محا البين ماأبقت عيون المها منى　　وشبت ولم أقض اللبانة من سنى

ومن الهزج :

وصدر مشرق النحر　　كأن ثدياه حقان

وكذلك كما تكون المعاقبة بين سببين من جزءين مثل .

فاعلاتن فاعلن فى المديد ، فالنون من فاعلاتن تعاقب ألف فاعلن ، فإذا كف فاعلاتن سلم فاعلن بعده من الخبن ، وإذا زوحف فاعلن بالخبن

سلم فاعلاتن قبله من الكف . فلا يجوز اجتماعهما سقوطا ، بل إذا سقط أحدهما وجب سلامة الآخر ، ويجوز سلامتهما معا .

وكذلك فاعلاتن الواقع أول عجز المديد ، يتجاور قبل وتده سببان وبعده سببان ، فالمعاقبة أيضا متصورة بين نون فاعلاتن الواقع آخر الصدر وألف فاعلاتن الواقع أول العجز وبين نون فاعلاتن هذه (الواقعة أول العجز) وألف فاعلن الواقعة بعدها فيتصور هنا المعاقبة **بأنواعها** الثلاثة (الصدر والعجز والطرفين) : فأما الصدر فهو ما زوحف أوله لسلامة ما قبله كقولنا هنا مبتدئين بعروض المديد فاعلاتن فعلاتن ، سمى بذلك لوقوع الحذف فى صدر الجزء مثل :

ومتى مايع منك كلاما يتكلم فيجبك بعقل

والعجز ما زوحف آخره لسلامة ما بعده كقولك مبتدئا بأول عجز المديد فاعلات فاعلن ، سمى بذلك لوقوع الحذف فى عجز الجزء مثل :

لن يزال قومنا صالحين مخصبين ما اتقوا واستقاموا

والطرفان ما زوحف أوله لسلامة ما قبله وآخره لسلامة ما بعده كقولك هنا مبتدئا بعروض المديد فاعلاتن فعلات فاعلن ، مثل :

ليت شعرى هل لنا ذات يوم بجنوب فارغ من تلاقى

فحينئذ إنما يقع الطرفان فى الجزء الذى هو أول العجز بالشكل فتثبت نون فاعلاتن قبله وألف فاعلن بعده . . وتتصور المعاقبة بالطرفين أيضا فى الرمل إذا شكل جزؤه الثانى والخامس فتصير فاعلاتن فيهما فعلات ، فتكون مخبونة لصحة نون فاعلاتن قبلها ، ومكفوفة لصحة ألف فاعلن بعدها فى العروض وفاعلاتن فى الضرب ، ومثاله من الرمل :

إن سعدا بطل ممارس صابر محتسب لما أصابه

وزنه هكذا :

فاعلاتن فعلات فاعلن فاعلاتن فعلات فاعلاتن

فجزوؤه الثانى « بطل م » والخامس « تسبن ل » مشكولان .
والشكل فى الخفيف – فى الجزء الثانى أو الثالث أو الرابع أو الخامس – طرفان أيضا .

فالخلاصة أن للجزء المزاحف فى المعاقبة ثلاثة أسماء : الصدر والعجز والطرفان : فما زوحف أوله من أجزاء لسلامة ما قبله صدر لوقوع الزحاف فى صدره كفاعلاتن فعلن فى المديد ، وما زوحف آخره لسلامة ما بعده عجز لوقوع الزحاف فى عجزه كفاعلات فاعلن فى المديد . وما زوحف أوله لسلامة ما قبله وآخره لسلامة ما بعده طرفان كقولك فى المديد مبتدئا بالعروض فاعلاتن فعلات فاعلن .

وتدخل المعاقبة فى تسعة أبحر : الطويل ، المديد ، الوافر ، الهزج ، الكامل ، الرمل ، المنسرح ، الخفيف ، المجتث ، لكن إنما تجرى المعاقبة بأقسامها الثلاثة : « الطرفين والصدر والعجز » فى أربعة ابحر : المديد – الرمل – الخفيف – المجتث .

فالمعاقبة فى المجتث واقعة بين نون مستفع لن وألف فاعلاتن بعده فسلامتهما مثل :

طوبى لعبد تقى لم يأل فى الخير جهدا

وحذف النون فقط مثل :

ما كان عطاؤهن إلا عدة ضمارا

وحذف الألف فقط مثل :

ولو علقت بسلمى علمت أن ستموت

فلا يجتمع خبن الجزء الثانى مع كف الأول إذ لو اجتمعا لتوالى خمس حركات وهو لا يكون فى شعرهم أبدا ، قال غير الأخفش وموافقيه : وبين نون فاعلاتن وسين مستفع لن بعده فلا يجتمع خبن الثانى مع كف الأول . والطرفان فى المجتث بشكل العروض (الجزء الثانى) أو بشكل أول العجز

(الجزء الثالث) ، **وكذا فى الخفيف** بين نون فاعلاتن وسين مستفع لن ، فسلامتهما مثل :

حل أهلى بين درنا فبادو   لا وحلت علوية بالسخال

وحذف النون مثل :

يا عمير ما تظهر من هواك   أو تجن مستكثر حين يبدو

وحذف السين مثل :

وفؤادى كعهده بسليمى   بهوى لم يحل ولم يتغيرْ

والمعاقبة فى الرمل واقعة بين نون فاعلاتن وألف ما بعده إذ لو أسقطا معا لزم حصول فاصلة كبرى من جزءين وهو ممنوع . فسلامتهما مثل :

بـــالـــذى أجـــراك يـــاريح الخزامى
بـلـغى الـبسـفـور عن مصر السلاما

وحذف الألف مثل :

وإذا راية مجد رفعت لمجد   نهض الصلت إليها فحواها

وحذف النون :

ليس كل من أراد حاجة   ثم جد فى طلابها قضاها

وكذا فى المديد ، والمعاقبة فى الهزج واقعة بين ياء مفاعيلن ونونه لما مر فى الرمل **وكذا فى الطويل . والمعاقبة فى الكامل** واقعة بين تاء متفاعلن المضمر وألفه اذ لو أسقطا معا لساوى مستفعلن – فرع متفاعلن المضمر – مستفعلن الأصلى فى النقل إلى فعلتن . **والمعاقبة فى الوافر** واقعة بين لام مفاعلتن المعصوب ونونه فسلامتهما مثل :

إذا لم تستطع شيئا فدعه   وجاوزه إلى ما تستطيع

وحذف اللام :

مـنـازل لـــزينبَ قـفـار   كـأنما رسومـهـا سطورُ

وحذف النون :

بسيف لابى صفر ة لا يقطع إبهاما

والمعاقبة فى المنسرح : واقعة بين سين وفاء مستفعلن عروضه إذ لو أسقطا معا وقبل الجزء تاء مفعولات لتوالى خمس حركات وهو ممتنع فى الشعر ، ويلاحظ أنها تدخل فى المنسرح فى عروضه فقط دون ضربه للزوم الطى له . مثال السلامة :

إن ابن زيد مازال مستعملا للخير يفشى فى مصره العرفا

وحذف السين :

منازل عفاهن بذى الارا ك كل وابل مسبل هطل

وحذف الفاء :

قد كتب الحسن فوق وجنته اشهد ألا مليح إلا هو

وإنما تدخل المعاقبة من هذه الأبحر الأجزاء الكاملة (أى السالمة من نقص العلل وما جرى مجراها) فلا تدخل جزءا منها لم يسلم من ذلك فتخرج العروض الثانية من الكامل فإنها حذاء وعروض الطويل فإن القبض لازم لها .

المراقبة : —

تجاور سببين خفيفين فى جزء واحد فقط وقد سلم أحدهما وزوحف الآخر فلا يزاحف السببان المجتمعان ولا يسلمان من الزحاف ، بل لابد من مزاحفة أحدهما وسلامة الآخر فكل منهما يراقب الآخر فيثبت إذا حذف ، ويحذف إذا ثبت ، فهو لا يكون إلا فى جزء واحد فقط فى أول الصدر والعجز من القصائد فى المضارع والمقتضب .

ونكرر أن المراقبة لا تكون إلا فى جزء واحد فقط لما ذكر (بخلاف المعاقبة) ، ومثلها فى ذلك المكانفة الآتية . وتدخل بحرين : المضارع والمقتضب ، أن خل مبادئ أشطرهما الأربعة وهى مفاعيلن فى المضارع

ومفعولات فى المقتضب ، فياء مفاعيلن الذى هو أول شطرى المضارع تراقب نونه ، فإن دخلها الكف فسقطت نونه ثبـ ، الياء مثل :

دعـانى إلى سعـادا دواعى هوى سعادا

وإن دخلها القبض فسقطت ياؤه ثبتت نونه . مثل :

وقد رأيت الرجالا فما أرى مثل زيد

فيكون تارة مفاعلن وأخرى مفاعيل ولا يكون « مفاعيلن » من غير حذف ولا « مفاعل » باسقاط الياء والنون وكذا يقال فى مبدأ شطرى المقتضب بما يناسبه ، فلا يجوز سلامة الفاء والواو معا من مفعولات أول شطريه ولا حذفهما معا ، بل لابد من احدهما (الخبن أو الطى) مثال حذف فاء مفعولات :

أتـانـا مـبشرنـا بـالـبـيـان والـنـذر

ومثال حذف الواو :

هل عليَّ ويحكما إن لهوت من حرج

ولدخول المراقبة فى مبادى أشطر هذين البحرين لم يشترط فيها ما شرط فى أخويها من أن لا تدخل إلا فى الأجزاء السالمة من نقص العلل وما جرى مجراها ،لأن العلل لا تقع إلا فى عروض أو ضرب أصالة .

المكانفة !

تجاور سببين خفيفين فى **جزء واحد فقط** وقد سلما معا أو زوحفا معا أو سلم أحدهما وزوحف الآخر . ولا تكون إلا فى جزء واحد كما علمت . وسمى ما ذكر مكانفة لأن المكانفة لغة المعاونة ، فكأن الزحافين لما كانا يوجدان معا ويعدمان معا متعاونان . وتدخل فى أربعة أبحر : البسيط ، الرجز ، السريع ، المنسرح ، لكن إنما تدخل من هذه الأبحر الأجزاء الكاملة (أى السالمة من نقص العلل وما جرى مجراها) ، فلا تدخل جزءاً منها لم يسلم من ذلك : كضرب العروض الأولى من المنسرح لأن الطى لازم له ، وكالضرب الثالث من السريع لأنه اصلم (ومثل

المكانفة فى عدم دخولها الجزء الذى لم يسلم من ذلك المعاقبة.فتخرج عروض الطويل فإن القبض لازم لها وتخرج العروض الثانية من الكامل فإنها حذاء) .

ويلاحظ أن المنسرح يدخله المعاقبة والمكانفة لأن أجزاءه مختلفة ، فستفعلن أول شطريه محل للمكانفة ، ومستفعلن عروضه محل للمعاقبة .

أمثلة للمكانفة :

١ – البسيط :

الطى : ارتحلوا غدوة وانطلقوا سحرا فى زمر منهم تتبعها زمر

الخبن : لقد مضت حقب صروفها عجب
فأحدثت عبرا وأعقبت دولا

الخبل : وزعموا أنهم لقيهم رجل فأخذوا ماله وضربوا عنقه

السلامة : لو كان يقعد فوق النجم من كرم
قوم بأولهم أو مجدهم قعدوا

٢ – الرجز :

الطى : ما ولدت والدة من ولد أكرم من عبد مناف حسبا

الخبن : فطالما وطالما سقى بكف خالد وأطعما

الخبل : وثقل منع خير طلب وعجل منع خير تؤده

السلامة : الحمد لله العلى الاجلل
الواسع الفضل الوهوب المجزل

٣ – المنسرح :

الطى : أصبح فى قيدك السماحة والـ مجد وفضل الصلاح والحسب

الخبن : منازل عفاهن بذى الارا ك كل وابل مسبل هطل

الخبل : وبلد متشابه سمته قطعه رجل على جمله

السلامة : لا أمتع العوذ بالفصال ولا
أبتاع الا قريبة الأجل

٤ – السريع :

الطى : قال لها وهو بها عالم ويحك أمثال طريف قليل

الخبن : أرد من الأمور ما ينبغي وما تطيقه وما يستقيم

الخبل : وبلد قطعه عامر وجمل نحره فى الطريق

السلامة : هاج الهوى رسم بذات الغضا

مخلوق مستعجم دارس

ملاحظة :

الاسقاط فى المعاقبة والمراقبة والمكانفة زحاف وليس بعلة :

١ – لعدم لزومه كما هو شأن الزحاف .

٢ – ولأن ذلك يكون فى الحشو ، والعلة لا تكون فيه بل فى العروض أو الضرب اصالة .

٣ – ولذلك ذكرها صاحب الخزرجية بعد الزحاف المفرد والمركب وقبل العلة .

٤ – ولأن الإسقاط نفسه لا يخرج عن مدلول الزحاف : فهو فى مفاعيلن قبض أو كف ، وفى فاعلاتن فى المديد والرمل خبن أو كف أو شكل (الشكل : الخبن والكف ، وذلك فى المعاقبة بالطرفين) ، وفى مستفعلن أو مفعولات خبن أو طى أو خبل ، وفى مفاعلتن إذا عصب قبض أو كف كف .

فالتحقيق إذاً أن الاسقاط فى المعاقبة والمراقبة والمكانفة زحاف ، وأن هذه الثلاثة أنفسها ليست بزحاف ولا بعلة .

موازنات

المعاقبة	المراقبة	المكانفة
١ – هى تجاور سببين خفيفين سلما أو أحدهما من الزحاف . وتجاورهما ابتداء أو بعصب مفاعلتن أو باضمار متفاعلن	١ – هى تجاور سببين خفيفين فى جزء واحد فقط ، سلم أحدهما وزوحف الآخر .	١ – هى تجاور سببين خفيفين فى جزء واحد سلما معا أو زوحفا معا أو سلم أحدهما وزوحف الآخر .
٢ – تكون فى جزء واحد كمفاعيلن فى الطويل والهزج ، أو فى جزءين كفاعلاتن فاعلن فى المديد وهنا يتصور فيها اقسامها الثلاثة : الصدر والعجز والطرفان	٢ – لا تكون الا فى جزء واحد فقط	٢ – لا تكون الا فى جزء واحد فقط .
٣ – تدخل تسعة أبحر: الطويل المديد الهزج . الوافر . الكامل الرمل . المنسرح فى عروضه . الخفيف. المجتث وتدخل بأقسامها الثلاثة فى : المديد . الرمل . الخفيف . المجتث فتدخل فى أول عجز المديد ، وفى الجزء الثانى والخامس من الرمل ، وفى	٣ – تدخل بحرين : المضارع والمقتضب أى تدخل أوائل اشطرهما الأربعة : مفاعيلن فى المضارع ومفعولات فى المقتضب	٣ – تدخل أربعة ابحر : البسيط الرجز . السريع . المنسرح

المعاقبة	المراقبة	المكانفة
عروض المجتث وأول تفعيلة فى شطره الثانى ، وفى الخفيف فى الجزء الثانى والثالث والرابع والخامس		
٤ – إنما تدخل المعاقبة من هذه الأبحر الأجزاء الكاملة (أى السالمة من نقص العلل وما جوى مجراها) ، فلا تدخل عروض للطويل للزوم القبض لها ، ولا العروض الثانية من الكامل لأنها حذاء	٤ – ولدخولها فى أوائل أشطر هذين البحرين لم يشترط فيها ما شرط فى أخويها من ألآ تدخل الا فى الأجزاء السالمة من نقص العلل وما جرى مجراها لأن العلل لا تقع إلا فى العروض أو الضرب	٤ – إنما تدخل من هذه الأبحر الأجزاء الكاملة (السالمة من نقص العلل وما جرى مجراها) فلا تدخل ضرب وعروض المنسرح الأولى للزوم الطى له ولا الضرب الثالث من السريع لأنه أصلم
٥ – ويلاحظ أنها تدخل فى المنسرح فى عروضه فقط دون ضربه للزوم الطى له		

مراجعـات

— ١ —

(ا) متفاعلن قد تصير « متفا »

ومفعولن قد تصير « فعو » أو فع »

وفاعلاتن قد تصير فاعل

ومفعولات قد تصير مفعولا

فما أسماء العلل التي جرت على هذه ، التفاعيل ، وإلى شئ تحول هذه التفاعيل ؟

(ب) أدخل علل الزيادة على ما يمكن قبولها من الأجزاء الآتية :

مفعولات — فاعلاتن — فعولن — مستفعلن — فاعلن .

— ٢ —

زن الأبيات الآتية وبين ما دخلها من زحاف أو علة :

أما الخيام فإنها كخيامهم ... لكن نساء الحى غير نسائهم

قف دون رأيك فى الحياة مجاهدا ... إن الحياة عقيدة وجهاد

وإنما أولادنا بيننا ... أكبادنا تمشى على الأرض

وظلم ذوى القربي أشد مضاضة

على النفس من وقع الحسام المهند

ملأنا البر حتى ضاق عنا ... ونحن البحر نملؤه سفينا

لم يطل ليلى ولكن لم أنم ... ونفى عنى الكرى طيف ألم

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا ... وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

أسماء البيت الشعرى

١ – التام :

هو البيت الذى استوفى أجزاء دائرته – بأن لم يحذف منها شئ أصلا – وكان عروضه وضربه كحشوه فيما يجوز عليه من زحاف ويمتنع من علة .

وذلك كأول الكامل – الصحيح العروض والضرب – كقول عنترة :

وإذا صحوت فما أقصر عن ندى وكما علمت شمائلى وتكرمى

فقد استوفى البيت جميع تفاعيل الدائرة وهى متفاعلن ست مرات . وجاء عروضه وضربه صحيحين لم تدخلها علة فيخالفان الحشو لعدم قبوله العلل ، ولا وقع فيهما زحاف لازم فتقع أيضا المخالفة للحشو لأن الزحاف لا يلزمه .

وكأول الرجز : وهو الصحيح العروض والضرب كما فى قوله :

دار لسلمى إذْ سليمى جارة قفرا ترى آياتها مثل الزبر

وكأول المتدارك : جاءنا عامر سالما صالحا بعد ماكان ماكان من عامر

فالتام لا يشمل إلا النوع الأول من كل من الكامل والرجز والمتدارك فقط .

وأول الخفيف والمتقارب ربما توهم أن كلا منهما بحر تام فيكون داخلا فى تعريف التام ، ولكن يمنع ذلك التوهم أن البيت الذى يتوهم فيه التمام من الخفيف يجوز فى ضربه التشعيث ولا يجوز فى الحشو ، وكذلك البيت الذى يتوهم فيه التمام من المتقارب يجوز فى عروضه الحذف وهو ممتنع فى الحشو فخرجا عن أن يكونا تامين ، وخرج بأول الكامل والرجز غير الأول فإنه محل للوافى .

٢ – الوافى :

هو البيت الذى استوفى أجزاء دائرته وعرضت لعروضه أو ضربه (أولهما معا) من العلل اللازمة أو ما جرى مجراها مالا يعرض للحشو

كالحذف . والقصر . والقبض . والطى . والخبن – فجاز فيهما ما لا يجوز فيه أو لزمهما ما ليس بلازم له : كالتشعيث فى ضرب الخفيف فإنه جائز فيه ممتنع فى الحشو ، وكالحذف فى عروض المتقارب فإنه جائز فيها ممتنع فى حشوه ، وكالخبن فى عروض البسيط وضربه،والقبض فى عروض الطويل فإنهما لازمان فيهما جائزان فى الحشو بلا لزوم . . . وينطبق تعريف الوافى على أحد عشر بحرا :

الطويل . البسيط . الوافر . الرمل . السريع . المنسرح . الخفيف . المتقارب وغير النوع الأول من كل من بحر الكامل والرجز والمتدارك :

مثاله من الطويل : « ستبدى لك الأيام ما كنت جاهلا الخ : « فقد استوفى البيت جميع تفاعيل دائرته وهى ثمان ، ولكن جاء عروضه وضربه مقبوضين قبضا لازما فى العروض وهو كما نعلم غير لازم فى حشو الطويل – فتحقق بذلك مخالفة العروض للحشو فى الحكم فانتفى عن البيت وصف التمام واستحق وصف الوفاء . . . ومثاله من البسيط :

« يا حار لا أرمين منكم بداهية البيت » – فالعروض هنا مخبونة لزوما وهذا الخبن وإن صح وقوعه فى الحشو إلا أنه لا يلزم فيه . . . ومثاله من الرمل :

أبلغ النعمان عنى مألكا   أنه قد طال حبسى وانتظار

ومن السريع :

أزمان سلمى لا يرى
مثلها الراؤون في شام ولا في عراق

ومن غير النوع الأول من المتدارك :

هــذه دارهــم اقفـرت   أم زبـور محتهـا الدهــور

ومن الوافر : لنا غنم نسوقها غزار الخ .

ومن غير النوع الأول من الكامل : دمن عفت ومحا معالمها الخ .

ومن غير النوع الأول من الرجز : القلب منها مستريح سالم الخ .

ومن المنسرح :

أن ابن زيد لازال مستعملا   للخير يفشى فى مصر العُرفا

فإن الطى فى هذا الضرب لازم وهو فى الحشو جائز.

ومن الخفيف :

إن قدرنا يوما على عامر   ننتصف منه أو ندعه لكم

فبين التمام والوافى تباين فى المفهوم وهو ظاهر ، وتباين فى المحل ، فإن الوافى يدخل غير النوع الأول من كل من الكامل والرجز والمتدارك ويدخل كذلك البحور الثمانية السابقة ، والتام لا يدخل إلا النوع الأول من كل من الكامل والرجز والمتدارك .

فمجموع ما يتناوله التمام والوفاء أحد عشر بحرا والباقى من هذه البحور هو خمسة لا يوصف بتمام ولا وفاء لأنها لا تجئ إلا مجزوءة وقد عرفت أن شرط التمام والوفاء هو إستكمال تفاعيل الدائرة ، وتلك الأبحر هى : المديد . الهزج . المضارع . المقتضب . المجتث .

٣ — المجزوء:

هو البيت الذى ذهب جزء عروضه وضربه . والجزء تارة يكون واجبا ، وتارة يكون ممتنعا ، وتارة يكون جائزا . فيجب فى الخمسة الأبحر الماضية (المديد . الهزج . المضارع . المقتضب . المجتث) ، ويمتنع فى ثلاثة (الطويل ، السريع ، المنسرح) ، ويجوز فى ثمانية (البسيط . الوافر . الكامل . الرجز . الرمل . الخفيف . المتقارب . المتدارك) .

٤ — المشطور :

البيت الذى ذهب نصفه ، ويدخل الشطر جوازا بحرين فقط : الرجز والسريع . ومعنى الجواز عدم تحتم ذلك، ولكن الشاعر إذا شطر بيتا أو جزأه أو نهكه من قصيدة لزمه ذلك فى بقية أبياتها . وليس معناه أن يدخل الشاعر ذلك فى بعض أبيات القصيدة الواحدة ويتركه فى بعضها ، فإن ذلك غير جائز فى القصيدة .

٥ - المنهوك :

هو البيت الذى ذهب ثلثاه فلا يكون إلا فى السداسى من الأبحر لاشتماله على مخرج الثلث ، ويدخل النهك جوازا فى الرجز والمنسرح ،

ومن ألقاب الأبيات أيضا : المصمت . المصرع . المقفى .

١ - المصمت : (بتخفيف وتشديد الميم) على صيغة اسم المفعول من الإصمات وهو الإسكات ، سمى بذلك لأنه لما لم يعلم من شطره الأول حرف الروى شبه بالمسكت الذى لم يعلم مراده ، ويسمى أيضا مرسلا لارساله عن تغيير عروضه بالروى وهو ،

البيت الذى خالفت عروضه ضربه فى الروى مع اتحاد حكمهما أو اختلافه ، فمثال المصمت المتحد الحكم قول امرىء القيس :

وليل كموج البحر أرخى سدوله على بأنواع الهموم ليبتلى

فقد اتحد الحكم إذ العروض والضرب مقبوضان ولكن الروى مختلف ، ومثال مختلف الحكم :

ولانت أشجع من أسامة إذ دعيت نزال ولج فى الذعر

إذ العروض حذاء والضرب أحذ مضمر ، فالبيت مصمت لاختلاف العروض والضرب فى الروى مع اختلافهما فى الحكم . **فالمصمت ترك التصريع والتقفية** . . ومثال مختلف الحكم ايضا قول ذى الرمة :

أأن توسمت من خرقاء منزلة ماء الصبابة من عينيك مسجوم

٢ - المصرع :

البيت المصرع هو ما غيرت عروضه بزيادة أو نقص عما تستحقه للالحاق بضربه فى الوزن والروى معا (أى لأجل أن تماثل العروض الضرب فيهما) فقيود المصرع ثلاثة :

١ - تغيير العروض عما تستحقه .
٢ - موافقتها للضرب فى حرف الروى

٣ – وفى الوزن . فلو اختلف العروض والضرب فيهما أو فى أحدهما أو توافقا فيهما ولم يكن فى العروض تغيير عما تستحقه كعروض الطويل مع ضربها الثانى إذا اتحدا فى الروى والوزن فلا تصريع . . فالتغيير بالزيادة كقول امرىء القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان   وربع خلت آياته منذ أزمان
أتت حجج بعدى عليها فأصبحت   كخط زبور فى مصاحف رهبان

فالبيتان من الطويل عروضه واجبة القبض ولم تقبض فى البيت الأول لالحاقها بضربها فى الوزن والروى وقد وجدت فيه قيود جواز التصريع الثلاثة المتقدمة . أما البيت الثانى فأتى به ليعلم منه وزن العروض الأصلى فيعرف منه تغييرها فى الذى قبله للتصريع . . . والتغيير بالنقص كقوله :

أجارتنا إن الخطوب تنوب   وإنى مقيم ما أقام عسيب
أجاوتنا إنا مقيمان ههنا   وكل غريب للغريب نسيب

والشاهد فى قوله تنوب ، فإنها محذوفة السبب مع أن العروض فى الطويل لا يدخلها الحذف لأجل التصريع . والتصريع حسن فى ابتداء القصيدة للإعلام بحرف الروى قبل تمام البيت ، وفى بدء الانتقال من قصة إلى قصة أخرى من القصيدة ليؤذن بالانتقال ، لكن إذا كثر ذلك فى القصيدة الواحدة صار مستهجنا .

٣ – والمقفى : هو البيت الذى تساوت عروضه وضربه فى الوزن والروى ، حال كون العروض ملتبسة بعدم التغيير فيها عما تستحقه لأجل الالحاق بالضرب .

فالتقفية تتحقق بتحقيق شرطين مما فى التصريع وهما : اتحاد الوزن والروى مع بقاء العروض على حكمها ، فتكون موافقتها له (أى للضرب) فى الحكم آتية على الأصل لا ناشئة عن تغيير عما كانت تستحقه.ومثالها : « قفا نبك البيت » : فإن عروضه (ومنزل) موافقة للضرب « فحومل » ، وكلاهما على وزن مفاعلن وحرف رويهما واحد ، ومجيء العروض على هذا

الوزن لم يخالف به حكمها الأصلى وهو القبض ، فليس من فرق بين التصريع والتقفية إلا أن العروض فى التصريع خولف حكمها الأصلى وفى التقفية جاءت على حكمها الأصلى . . . فالنسبة بين المقفى والمصرع التباين لاشتراط التغيير المذكور فى مفهوم المصرع واشتراط عدمه فى المقفى ، وهذا ما ذهب اليه بعض العروضيين . وذهب الجمهور إلى أن المقفى ما وافقت عروضه ضربه فى وزنه ورويه وتغييره الجائز عليه لكن لا يشترط تغييرها لاجله بالفعل ، فبين المصرع والمقفى على هذا العموم والخصوص المطلق ، يجتمعان فى امثلة التصريع السابقة ، وينفرد المقفى فى مثل « قفانبك — البيت » فإن عروضه موافقة لضربه فى الوزن والروى والتغيير الجائز على الضرب لكن العروض لم تغير بالفعل عما تستحقه لانها تستحق القبض ولم يزل فيها ، فلا يقال له مصرع .

قال الأسنوى فى شرحه على منظومة ابن الحاجب : التقفية على طريق الجمهور أن يكون العروض على زنة الضرب وقافيته سواء تغيرت العروض عما يجب لها أم لا كما فى « قفانبك » ، فحينئذ كل تصريع تقفية ولا عكس .

ومن ألقاب الابيات أيضا : المجمع ، المدور ، النصب ، البأو .

١ — المجمع : هو كل بيت غيرت عروضه للالحاق بضربه فى الوزن والتقفية . ولكن لم يتوافقا بالفعل ، أو نقول : هو ماتهيأ مصراعه الأول للتصريع بقافية وأتى المصراع الثانى بقافية أخرى كقول الشاعر :

أفبعد مقتل مالك بن زهير ترجو النساء عواقب الاطهار

فقد تركت الصحة فى العروض وجىء بها مقطوعة لأجل أن تكون مثل ضرب مقطوع يأتى بعدها موافقا لها فى وزنه ورويه ، فعن له بعد ذلك أن يجىء بالضرب مقطوعا لكن على حرف روى آخر ، فجاءت قافيته على غير قافية العروض ، وكما لو قيل :

قفانبك من ذكرى حبيب وعرفان بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فقد ترك القبض الواجب فى الطويل وجيء بالعروض بها تامة لاجل أن تكون مثل ضرب تام يأتى بعدها فعنَّ له بعد ذلك أن يأتى بضرب مقبوض قافيته ليست على قافية العروض ، وسمى بهذا الاسم لأن البيت جمع فيه بين الروى وما هيىء لأن يكون رويا ، والمجمع نادر ، ومعيب عند العروضيين .

٢ – المدور (أو المدرج أو المدخل أو المدمج) هو البيت الذى اشترك شطراه فى كلمة واحدة بأن يكون بعضها من الشطر الأول وبعضها من الشطر الثانى ، ووجه التسمية ظاهر ، واكثر ما يقع فى عروض الخفيف ، وهو مستحسن فى الابحر القصار كالهزج .

٣ – البأو : ما استكمل أجزاء بحره وخلا من جميع السناد . والنصب ما استكمل اجزاء بحره وخلا من السناد القبيح كالسناد بالفتح مع غيره، دون غير القبيح كالسناد بالضم مع الكسر ، فلا بأو ولا نصب فى المجزوء ولا فى المشطور ولا فى المنهوك.وقال الاخفش : البأو والنصب مسماهما واحد وهو ما استكمل أجزاء بحره وعدم منه السناد،فهما مترادفان على هذا القول .

ألقاب الأجزاء

من ألقاب الأجزاء : العروض . الضرب . الابتداء . الحشو . الصدر . العجز . المصراع .

١ - العروض : هى حقيقة فى آخر المصراع الأول ، وفى علم العروض ، وقيل حقيقة فى الثانى دون الأول ، وقيل بالعكس ، ونعنى بها هنا آخر المصراع الاول - وهو النصف الأول من البيت - وقيل هى اسم للمصراع الأول بتمامه . وغاية عدد العروض فى البحر أربع كالرجز والسريع وأدناه واحدة كالمقتضب ومجموعها ست وثلاثون ، منها عروض المتدارك الذى زاده الأخفش على الخليل ، وإنما كانت الضروب أكثر عددا من الأعاريض لأنها أواخر وهى محل التغيير . . فالعروض يطلق على علم العروض وعلى المصراع الأول بتمامه وعلى آخر المصراع الأول الذى هو مرادنا هنا وهو الصحيح . والعروض من الحشو ولكنها خصت باسم لها خاصة ، والأعاريض والضروب محل للأحكام اللازمة، فإذا لزم العروض أو الضرب حكم فى بيت من القصيدة وجب أن يتساوى فيه جميع الأبيات ، وهما (العروض والضرب) الفصول والغايات .

٢ - الضرب : ويطلق اصطلاحا على المصراع الثانى بتمامه ، وعلى آخر المصراع الثانى ، وسمى بذلك لأنه مثل العروض فى كون كل آخر نصف ، وغايته فى البحر تسعة كالكامل دون سواه وأدناه واحد كما فى المضارع ومجموعه سبع وستون بالأربعة الأضرب الخاصة بالمتدارك .

٣ - الحشو : ماعدا العروض والضرب من تفاعيل البيت الشعرى على رأى بعض العروضيين. فالحشو على هذا يشمل الجزء الأول من الشطر الأول والثانى . وجرى على هذا الصبان فى منظومته .

وقال بعض آخر من العروضيين : الأسماء الثابتة للأجزاء هى : العروض . والضرب . والصدر (الجزء الذى هو أول البيت) ، والحشو هو ماعدا العروض والضرب والصدر ، وجرى على هذا أصحاب الخزرجية ، فلا يخلو من هذه الأقسام بيت إلا المنهوك إذ لا حشو فيه .

وقال بعض آخر : الحشو ماعدا العروض والضرب والصدر (وهو الجزء الأول من النصف الأول) والابتداء (الجزء الأول من النصف الثانى) ، فالحشو ثابت على هذا فى البيت المثمن كالطويل ، والمسدس كالرجز ، وإلا فلا حشو كالهزج لأنه مركب من أربعة أجزاء (ففاعيلن الأول صدر والثالث ابتداء والثانى عروض والرابع ضرب ولا حشو) .

٤ – المصراع : نصف البيت أعم من أن يكون نصفه الأول (ويسمى مصراعا وصدرا) أو نصفه الثانى (ويسمى مصراعا وعجزا) .

٥ – الصدر : يطلق على المصراع الأول كله ، وعلى أوله ، وعلى الجزء الذى ذكروه فى المعاقبة ، ولا يطلق على الجزء الأول من المصراع الثانى إلا مضافا بأن يقال صدر المصراع الثانى .

٦ – العجز : يقال للمصراع الثانى ، وللجزء الذى ذكروه فى المعاقبة .

٧ – الابتداء : أول المصراع الثانى عند من يثبت هذا الاسم ، وبعض العروضيين لا يثبته ويجعل الجزء الأول من المصراع الثانى من الحشو : ويطلق الابتداء أيضا على الجزء أول البيت المعل بعلة ممتنعة فى حشوه كالخزم وستتكلم عليه الآن .

ومن ألقاب الأجزاء : الابتداء ، الموفور . الفصل . الغاية . الصحيح . المعرى .

١ – الابتداء : كل جزء أول بيت غير بتغيير ممتنع فى حشوه سواء كان هذا التغيير علة (وهى هنا الخرم فى صدر الأبحر الخمسة : الطويل والوافر والهزج والمضارع والمتقارب) أو زحافا (وهو هنا الخبن فى صدر المديد) وسواء كان هذا التغيير الذى فى الصدر بالفعل أو بالصلوحية فكل جزء هو صدر المديد أو صدر الأبحر الخمسة السابقة جاز أن يغير بالخبن أو الخرم وإن لم يغير بالفعل يقال له ابتداء ، وهذا مذهب الخليل والجمهور ومنهم القنائى . وذهب الأخفش إلى أن الابتداء قاصر على الصدر الذى يدخله الخرم ولو بالصلوحية فى الأبحر الخمسة السابقة . فلا يجعل الصدر الذى يدخله الخبن فى المديد من الابتداء . فالابتداء عنده هو أول جزء من البيت يجوز فيه ما لا يجوز فى سائر الأجزاء سواء غير بالفعل أولا ، وعلى هذا المذهب يخرج من الابتداء فاعلاتن صدر المديد لأن عروضه وضربه من جملة الأجزاء وهما يجوز فيهما الخبن لغير معاقبة لأن ما قبلهما فاعلن وليس بين ألف فاعلاتن ونون فاعلن معاقبة ، وأما على المذهب الأول فصدر المديد من الابتداء لأنه يجوز خبنه وهو حذف ألفه لغير معاقبة ولا يجوز فى الحشو الا لمعاقبة ، فالابتداء على المذهب الأول هو كل جزء أول بيت يجوز فيه – ولو بالصلوحية – تغيير لا يجوز فى الحشو من علة أو زحاف ، سواء امتنع هذا التغيير فى العروض والضرب أيضا كالخرم فى الأبحر الخمسة – لأنه حذف أول الوتد المجموع فى الصدر فامتنع دخوله فيهما – أو جاز هذا التغيير فيهما (العروض والضرب) كخبنهما فى المديد لغير معاقبة .

فالفرق بين المذهبين أن المذهب الأول يجعل الابتداء هو الصدر الذى دخله تغيير لا يجوز فى الحشو (فقط دون ما سواه من العروض والضرب) ، والمذهب الثانى يقول هو الصدر الذى دخله تغيير لا يجوز فى سائر أجزاء البيت (حشوا أو عروضا أو ضربا) ، وغاية الخلاف أن صدر المديد ابتداء على المذهب الاول دون الثانى .

ووجه التسمية ظاهر على كلا المذهبين ، والابتداء أعم مطلقا من الموفور.

٢ - الموفور : كل جزء سلم من الخرم مع صحة وقوعه فيه - بأن كان مفتتحا بوتد ولم يخرم بالفعل مع جواز خرمه كفعولن ومفاعيلن ومفاعلتن اللاتى لم تخرم - ويسمى هذا الجزء موفورا وإن دخله زحاف غيره ، ووجه التسمية ظاهر ، فالموفور إذا هو الصدر السالم من دخول الخرم فيه بالفعل وإن دخله زحاف آخر.

٣ - الفصل : كل عروض لزمتها حالة من الصحة أو الاعتلال لا تلزم الحشو كمستفعلن إذا حولت إلى فعلتن مثل :

وبلد متشابه سمته قطعه رجل على جمله

فالعروض هنا سلمت من الخبل مع دخوله فى الحشو ، وكمفاعلن عروض الطويل وفعلن عروض البسيط فإن القبض يلزم الأولى والخبن يلزم الثانية وهما لا يلزمان الحشو.

٤ - الغاية : كل ضرب مخالفة للحشو صحة واعتلالا ، فهى فى الضرب مثل الفصل فى العروض ، وذلك كفعولن الضرب الأول من المتقارب فإنه لازم للصحة بخلاف الحشو فإنه يجوز فيه الصحة والاعتلال وكمستفعلن الضرب الثانى من الرجز وفاعلن الضرب الأول من البسيط فإن القطع يلزم الأول والخبن يلزم الثانى بخلاف الحشو . ومن الغايات صحة سلامة مفاعيلن فى ضرب الطويل. ومنها اعتلالا حذفه فيه كذلك ، ومن الغايات صحة سلامة فاعلاتن فى ضرب المديد ومنها اعتلالا حذفه فيه كذلك . وأمثلة ذلك كثيرة متعددة بتعدد أنواع الاضرب فى البحور، حتى قالوا أن أكثر الاضرب غايات، وكل علة دخلت الضرب فى البحور تجعله غاية كالقطع والكسف والقطف والقصر، ضرورة أن العلل لا تدخل الحشو وهى إذا دخلت الضرب لزمته.

فالحاصل أن الفصل كل عروض مخالفة لحشو البيت فيا لا يلزم فى

الحشو من صحة واعتلال ، وأن الغاية كل ضرب مخالفة لحشو البيت فيما لا يلزم فى الحشو من صحة واعتلال كما علمت .

٥ – الصحيح : كل جزء لعروض وضرب سلم مما لا يقع حشوا من العلل[١] – نقصا أو زيادة – التى لا تقع فى الحشو ، كالقصر والتذييل .

٦ – المعرى : كل ضرب سلم من علل الزيادة مع جوازها فيه ، كالتذييل والتسبيغ والترفيل ، فهو خاص بالضرب ضرورة أنه ليس لنا عروض يوجد فيها التسبيغ مثلا ، والضرب المعرى أخص من الضرب الصحيح .

* * *

ومن ألقاب اجزاء البيت الشعرى أيضا : الاعتماد – السالم .

١ – الاعتماد :

(أ) هو عند الجمهور : قبض فعولن فى الطويل قبل ضربه المحذوف ، وسلامة نونه فى المتقارب قبل ضربه الابتر ، وكذا سلامة نونه قبل عروض المتقارب الثانية المحذوفة إذا دخلها القطع على القول بجواز قطعها . فهو عند الجمهور ليس من القاب أجزاء البيت لأنه القبض أو السلامة وهما ليسا من أجزاء – أى تفاعيل – البيت ، ولكن كلام بعض العروضيين صريح فى أنه من ألقاب الأجزاء ، قال السجاعى :

الاعتماد عند الجمهور هو فعولن المقبوض قبل الضرب المحذوف فى الطويل مثل :

وما كل ذى لب بمؤتيك نصحه

وما كل مؤت نصحه بلبيب

وفعولن السالم من القبض قبل الضرب الابتر فى المتقارب ، كقوله :

---

(١) وجود الزحاف فى العروض والضرب لا يمنع من وصف الصحة . فعروض الطويل المقبوضة وعروض البسيط المخبونة وضرباهما كذلك يسميان صحيحين مع تغييرهما بالزحاف .

خـــلـــيلى عـوجـــا على رسم دار
خـلت من سـلـيمى ومـن مـيـة

(ب) والاعتماد عند الأخفش والقنائى هو كل جزء حشوى – أى ليس عروضا ولا ضربا ولا صدرا – زوحف بزحاف غير مختص به – بأن جاز دخوله فى العروض والضرب – كالخبن فانه يدخل جميع الأجزاء .

فالحشو المزاحف بما يخصه – كحشو الوافر المزاحف بالنقص الذى لا يدخل فى شئ من أعاريضه واضربه – لا يسمى اعتمادا .

(جـ) ونقل عن الزجاج أن الاعتماد كل جزء من اجزاء الحشو دخله زحاف .

(د) ونقل عن بعضهم أنه كل سبب – أى فى الحشو – دخله الزحاف .

٢ – السالم : وهو كل جزء سلم من الزحاف مع جوازه فيه .

تطبيق

زن الأبيات وبين بحرها ونوع عروضها وضربها :

وخـلـيـل قـد أفـارقـه   ثم لا أبكى على أثره
شـادن فى عـيـنه حور   وتخال الـوجـه ديـنـارا
والعسر كاليسر والغنى   كـالـعـدم والحى للمنون
عجبت ما أقرب الاجل   منـا ومـا أبـعد الأمل
دار عـفـاهـا الـقـدم   بين الـــبلى والـــعـــدم

الفصل الثالث

بحور الشعر العربي

١ – البحر الطويل

– ١ –

(أ) يقول الصحة بن عبد الله :

حننت إلى ريا ونفسك باعدت　　مزارك من ريا ، وشعباكما معا
فما حسن أن تأتى الأمر طائعا　　وتجزع أن داعى الصبابة أسمعا
قفا ودعا نجدا ومن حل بالحمى　　وقل لنجد عندنا أن يودعا
بنفسى تلك الأرض ما أطيب الربا
وما أحسن المصطاف والمتربعا
وليست عشيات الحمى برواجع　　عليك ولكن خل عينيك تدمعا
ولما رأيت البشر أعرض دوننا　　وجالت بنات الشوق يحنن نزعا
بكت عينى اليسرى فلما زجرتها　　عن الجهل بعد الحلم أسبلتا معا
تلفت نحو الحى حتى وجدتنى　　وجعت من الاصغاء ليتا وأخدعا
واذكر أيام الحمى ثم انثنى
على كبدى من خشية أن تصدعا(١)

---

(١) ٨٥ : ٢ الحماسة شرح المؤلف .

يتكون البيت من شطرين : الشطر الأول ، والشطر الثانى ، ويسمى كل شطر مصراعا أيضا . فالبيت مكون من مصراعين : المصرع الأول ويسمى كذلك صدرا والمصراع الثانى ويسمى كذلك عجزا ، وآخر تفعيلة – فى الشرط الأول يسمى عروضا ، وآخر تفعيلة فى الشطر الثانى تسمى ضربا . . ويلاحظ أن العروض والضرب موضع الاحكام اللازمة فى القصيدة فاذا لزم العروض أو الضرب حكم فى بيت من القصيدة وجب أن يلتزم هذا الحكم فى جميع ابيات القصيدة . وماعدا العروض والضرب من تفاعيل البيت الشعرى يسمى حشوا فى رأى أكثر العروضيين ويرى بعضهم أن يستثنى من ذلك التفعيلة الأولى من صدر البيت فلا تسمى عندهم حشوا ، بل صدرا . ويرى آخرون أن يستثنى من ذلك التفعيلة الأولى من الشطر الثانى من البيت فلاتسمى عندهم حشوا بل ابتداء ، فالحشو على هذا الرأى الأخير يكون فى البيت المحتوى على ثمانى تفعيلات . فالهزج لا حشو فيه لانه مركب من اربعة اجزاء ففاعيلن الأولى صدر ، ، ثالثة ابتداء ، والثانية عروض ، ورابعة ضرب ، ولا حشو .

هذه القصيدة تمثل لنا صورة حزينة باكية لحنين الشاعر إلى منازل أحبابه وزيارته لها ووقوفه عليها باكيا حزينا ، ووداعه لها ملتاعا آسفا . وهى على أية حال من بحر الطويل الذى نريد أن ندرسه .

وأول ما يبدو لنا من هذا البحر أنه يتركب من : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن — مرتين .

وعندما نمعن النظر فى القصيدة نجد أن :

١ — العروض هنا حذف الحرف الخامس الساكن منها فهى مقبوضة والضرب مثلها وقد التزم حكم العروض والضرب وهو القبض فى جميع أعاريض وأضرب أبيات القصيدة .

٢ — فعولن فى حشو القصيدة (ماعدا العروض والضرب) تارة تقبض فتصير إلى فعول وتارة لاتقبض فتأتى كاملة ، أما مفاعيلن فى الحشو فلم يدخلها شئ ، وإن كان من الجائز دخول القبض[1] فيها ، ودخول الكف[2] عليها كذلك ، والقبض جائز ، والكف قبيح عند الخليل ، وعند الأخفش الكف أحسن من القبض[3]

(ب) ويقول شاعر معاصر هو حسن كامل الصيرفى [4] يرثى الشاعر الشاب الهمشرى صاحب قصيدة « شاطىء الاعراف » :

من الصامت الوسنان تحت العواصف
تمر بـه الأشـباح شتى الطـوائف
عليه من الحزن العميق غمامة ملصقة بالذكريات الكواسف

(١) القبض كما علمنا حذف الخامس الساكن وهو هنا ياء مفاعيلن .

(٢) الكف حذف السابع الساكن وهو هنا نون مفاعيلن .

(٣) يلاحظ أن مفاعيلن في الحشو في هذا البحر يجوز وقوع القبض فيها ، ويجوز وقوع الكف كذلك ، فتصير في القبض مفاعلن ، وفي الكف مفاعيل ، ولا يجتمع القبض والكف فيها ، ويجوز خلو التفعيلة منهما ، فالقبض والكف في مفاعيلن في حشو الطويل يقعان على سبيل المعاقبة ، اذا حصل أحدهما لا يحصل الاخر ، ويجوز خلو التفعيلة منهما .

(٤) ٤٠ ديوان صدى ونور ودموع .

هو الشاعر الشادى على معزف الدجى
يـعـطـل فيه الموت خير المعـازف
مضى بعد أن أدى إلى الفن حقه فأدى إليه الفن بعض العوارف
لقد كان يستوحى الكواكب شعره ويستلهم الاضواء فتنة واصف
ويستنشق الاعطار ثم يذيعها مع اللفظ روحا فى معان لطائف
تنبه من جرح من الحب يافعا واغمض عن جرح من الداء نازف
ثلاثـون عـامـا مـن شـبـاب مـنـور
ذوت بين أيدى الحادثات العواصف
رقدت وما فى الموت حلم مروع وطبت وما فى الموت وهم لخائف
فـيـا لك حلما شـيـعـوه إلى الثرى
وغاب على ضوء من الشمع كاسف
سيخلد منك الذكر والشعروالصدى
تـردد فى اجـوائـنـا كـل طـارف

وهذه القصيدة مثال آخر لبحر الطويل من الشعر المعاصر ، وفيها خصائص المثال الأول الفنية من حيث البناء الفنى للقصيدة ، ومن حيث احكام الوزن والتفاعيل .

ومن الطويل قول الزهاوى :

وإن فرقت ما بيننا شقة النوى فإنا جميعا للعروبة نهتف

(ج) ويقول فى تصوير حادث الهجرة حسان بن ثابت شاعر الرسول وشعره من النمط السابق لبحر الطويل ، أى أن العروض مقبوض والضرب كذلك مقبوض مثلها :

لقد خاب قوم غاب عنهم نبيهم وقدس من يسرى إليهم ويغتدى
ترحل عن قوم فضلت عقولهم وحل على قوم بنور مجدد
هداهم به بعد الضلالة ربهم وارشدهم ، من يتبع الحق يرشد
لقد نزلت منه على أهل يثرب ركاب هدى حلت عليهم بأسعد

نبي يرى مالا يرى الناس حوله ويتلو كتاب الله فى كل مسجد
وإن قال فى يوم مقالة غائب
فتصديقها فى اليوم أو فى ضحى الغد
وهنى أبا بكر سعادة جده بصحبته ، من يسعد الله يسعد

(د) ويقول حسان كذلك فى حادث الهجرة النبوية :

أتانا رسول الله لما تجهمت له الأرض يرميه بها كل مشرق
تطرده أفناء قيس وخندف كتائب الا تغد للروع تطرق
فكنا له من سائر الناس معقلا أشم منيعا ذا شماريخ شهق

(هـ) ومن قصيدة لشاعر العراق : معروف الرصافى عنوانها « الاسلام والتقدم » :

يقولون فى الاسلام ظلما . . بأنه يصد ذويه عن طريق التقدم
فإن كان ذا حقا .. فكيف تقدمت
أوائلـه فى عـهـدهـا المتقدم ؟
وإن كان ذنب المسلم اليوم جهله فماذا على الإسلام من جهل مسلم
هل العلم فى الإسلام إلا فريضة وهل أمة سادت بغير التعلم ؟
لقد أيقظ الإسلام للمجد والعلى بصائر أقوام عن المجد نوم
فاشرق نور العلم من حجراته على وجه عصر بالجهالة مظلم
ودك حصون الجاهلية بالهدى وقوض أطناب الضلال المخيم
واطلق أذهان الورى من قيودها فطارت بأفكار على المجد حوم
وفك أسار القوم حتى تحفزوا نهوضا إلى العلياء من كل مجثم
فخلوا طريقا للبداوة مجهلا وساروا بنهج للحضارة معلم
فدوت بمستن العلى نهضاتهم كزعزع ريح أو كتيار عيلم
ولاحت تباشير الحقائق فانجلت بها عن بنى الدنيا شكوك التوهم

(و) ومن هذا النمط قصيدة « مصر والتاريخ » للشاعر الربيع الغزالى ، التى يقول فيها :

هنا . . وقف التاريخ . . يعنو ويخشع
ويكتب ما نملى عليه . . ويسمع

هنا . . فى ربى مصر على شط نيلها
على حقلها الفياح . . والنبت مصرع

هنا . . فى صحاراها . . وفوق مروجها
سواء خصيب فى ثراها وبلقع

هنا . . فى قراها . . أو مغانى قصورها
وفى مدنها . . أوريفها ، وهو مونع

على جانب الوادى . . وفوق هضابه
وما تاخمت فيه قفار وأربع

وتحت سماء النيل . . أو فوق أرضه
وما انهل من غيث يفيض ويقلع

هنا . . صيحة للبعث . . دوى صليلها
فأصغى لها التاريخ . . والدهر طيع

تردد فى سمع الزمان دويها   وأصغت لمعناها البرية أجمع
لقد وقف التاريخ ثمة مصغيا   وفى سمعه ما لم يكن قبل يسمع

هنا . . ماهنا . . شعب . . وللشعب ثورة
وللثورة البيضاء سيف ومشرع

هنا . . ها هنا شعب مجيد وأمة   إليها مميل الشمس والشمس تطلع
فما غربت إلا إليها معادها   وما طلعت إلا لها كان مطلع
هنا كان للتاريخ فيها مطالع   ومن نورها نور الحضارة ينبع
تتلمذت الدنيا عليها . . ولم تزل   تتلمذ حتى وهى للسم تجرع
أناخ عليها الدهر بالظلم حقبة   وطال مداها وهى بالظلم تفجع
ألم عليها الليل بعد نهارها   وكل إذا ماجنه الليل يهجع
وفى غفلة من دهرها قد مشى لها   لصوص الورى كل يعيث ويطمع
ذئاب جياع . . والفريسة واحد   تناهشها منهم نهيم وأجشع

وفى حلكة الليل الطويل يؤودها من البغى والعدوان جيش مروع
فلم يشفها من دائها غير دائها وللداء فى النفس المريضة مبضع
من الشر يأتى الخير . من كان داعيا
أحال مبين الشر خيرا . وينفع
وما كان من شر بنفس مريضة
وما كان من خير . من النفس ينبع
ومصر التى عانت من الداء مرة ولم تك تشكو الداء أو تتوجع
رأت داءها استشرى فقام طبيبها إلى دائها يعطى الدواء ويصنع
يعالج من أوصالها كل تالف ويصلح أسباب الفساد ويقطع
وطاح برأس الشر فى مصر وانثنى إلى أمة الوادى يداوى وينجع
صحت مصر من داء عياء وقد نضت
ثياب الكرى . والصبح لليل يقشع
وعند آذان الفجر كان قيامها على صيحة للبعث فى الفجر ترفع
على لحنها هب النيام وأهرعوا إلى الخير سباقين من حيث أهرعوا
ومن حولها ريع الطغاة وروعوا
ودقت رؤوس البغى من حيث روعوا
بآذانهم وقر . وأعينهم عمى وأنفسهم من خيفة البعث تجزع
يدارون من أبصارهم بأكفهم وفى كل أذن إصبع ثم إصبع
يريدون إنكار النهار ليطفئوا من الحق انوارا تجىء وتسطع
ويأبى إله الناس غير تمامها فينصرها نصرا عزيزا ويمنع

إن الخصائص الموسيقية واحدة فى هذه القصائد كلها ، فهى من بحر واحد ، ذى نغم موسيقى واحد ، هو بحر الطويل ، وأجزاؤه فعولن مفاعيلن « أربع مرات ، والعروض والضرب مقبوضان .

إن العروض فى بحر الطويل دائما يكون مقبوضا ، أما الضرب فتارة يكون مقبوضا كما سبق ، وتارة يكون غير مقبوض .

ولنعد إلى بعض الصور الأخرى للضرب فى البحر الطويل .

(أ) يقول ابو تمام الشاعر العباسى المجدد :

كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر[1]
فليس لعين لم يفض ماؤها عذر

توفيت الامال بعد محمد
وأصبح فى شغل عن السفر السفر

وما كان الآمال من قل ماله   وذخرا لمن أمسى وليس له ذخر

الضرب هنا صحيح سالم من العلل سواء كانت علل زيادة أم نقص ، فتبقى مفاعيلن كما هى دون تغيير[2] . أما العروض هنا فهى مقبوضة فيما عدا عروض مطلع هذا الشعر إذ هى مصرعة ، فى جميع أبيات القصيدة ما عدا البيت الأول نجد العروض مقبوضة ، أما اضرب القصيدة كلها فهى صحيحة أى سالمة من العلل ، وعروض الطويل فى جميع صوره تكون مقبوضة .

(ب) ويقول ابن الرومى فى رثاء ولديه :

بكاؤهما يشفى وإن كان لا يجدى   فجودا فقد أودى نظيركما عندى
توخى حمام الموت أوسط صبيتى   فلله كيف اختار واسطة العقد

---

(۱) العروض هنا غير مقبوض ، وليس ذلك شيئا جديدا للعروض غير ماتقدم ، انما جاءت العروض سالمة لانها مصرعة لا لحاقها بالضرب في الوزن والقافية والتصريع هو تغيير عروض البيت بزيادة أو نقص عما تستحقه للالحاق بضربه فى الوزن والروى معا ، فقيود التصريح ثلاثة : تغيير العروض عما تستحقه – موافقتها للضرب فى حرف الروى – موافقتها له فى الوزن ، فالعروض هنا تستحق القبض وقد غيرت عما تستحقه بزيادة لالحاقها بضربها فى الوزن والردى ، ومثال التغيير بالنقص قول الشاعر بشار :

أجارتنا لاتجزعى وانيبى   أتانى من الموت المطل نصيبى
بنى على رغمى وسخطى رزئته   وبدل احجارا وجال قليب
عجيب لاسراع المنية نحوه   وما كان لو مليته بعجيب

فالعروض فى البيت الأول لم تقبض بل دخلها الحذف الحاقا لها بالضرب لتوافقه فى الوزن والروى .
ومن البدهى أن التصريع حسن فى ابتداء القصيدة للاعلام بحرف الروى قبل تمام البيت ، وفى بدء لانتقال من موضوع الى آخر فى القصدة

(۲) العلة تغيير يقع و، التفعيلة غير مختص بالحروف الثوانى للاسباب .

الا قاتل اللّـه المنـايـا ورميهـا
من القوم حبات القلوب على عمد

وهى قصيدة طويلة رائعة ، والذى نلاحظه فيها أن عروض جميع أبياتها مقبوضة ماعدا عروض البيت الأول فهى مصرعة ، أما أضرب جميع أبيات القصيدة فهى صحيحة سالمة من جميع العلل (أى جاءت على مفاعيلن دون تغييره. فموسيقى القصيدة كموسيقى قصيدة ابى تمام السالفة دون تغيير.

(ج) ويقول البارودى :

هو البين حتى لا سلام ولا رد ولا نظرة يقضى بها حقه الوجد
لقد لعب (الوابور) بالبين بينهم فساروا ولازموا جهالا ولا شدوا

والقصيدة تحمل نفس خصائص القصيدتين السالفتين الموسيقية .

(د) ويقول إبراهيم ناجى فى وطنه مصر :

حلفنا نولى وجهنا شطر حبها ونبذل فيها الصبر والجهد والعمرا
نبث بها روح الحياة قوية ونقتل فيها الضنك والذل والفقرا
نحطم أغلالا ونمحو حوائلا ونخلق فيها الفكر والعمل الحرا

ولهذه الأبيات نفس الخصائص الموسيقية للقصائد السالفة . العروض مقبوضة والضرب صحيح .

(هـ) ويقول الشاعر عبد الحميد الديب :

وأحتمل الدنيا كأنى خلقتها وأن جميع الخلق علق فى رأسى
على أمتى دين لعلمى وحكمتى ولكن دينى فى دفاترها منسى

والصورة الثالثة والأخيرة لأضرب الطويل هى ما كان الضرب فيه محذوفا ، فتصير « مفاعيلن » فى آخر البيت « مفاعى » بحذف « لن » السبب الخفيف ، وتحول إلى « فعولن » . . ومثل ذلك كثيرة .

(أ) يقول أبو فراس الحمدانى :

فليتك تحلو والحياة مريرة وليتك ترضى والانام غضاب
وليت الذى بينى وبينك عامر وبينى وبين العالمين خراب
إذا صح منك الود فالكل هين وكل الذى فوق التراب تراب

فالعروض مقبوضة والضرب محذوف :

(ب) ويقول شوقى :

يمد الدجى فى لوعتى ويزيد ويبدى لبثى فى الهوى ويعيد
أرقت وعادتنى لذكرى أحبتى شجون قيام بالضلوع قعود

ومطلع دالية جميل :

ألا ليت أيام الصفاء جديد ودهرا تولى يا بثين يعود

وهى من نفس الموسيقى ، من البحر االطويل ، والعروض مصرعة فى المطلع ، وفى غير المطلع مقبوضة ، والضرب محذوف .

(ج) ويقول شاعر معاصر هو الشاعر نافع الخفاجى [1] :

خليلى هلى لى فى الشفاء نصيب وإنى كما قد تعلمان غريب
يقولون موروث وكيف وأسرتى عليها بحمد الله منه رقيب
وفى الطب نطس الطب ضاعت جهودهم ورب مجد فى الحيـــــاة يخيب
فيارب أرجو منك وحدك رحمة وغيرك مغلول اليدين سليب
ويا طب هذا آخر العهد بيننا عملت بجد ، لا عليك ذنوب

والخصائص الموسيقية واحدة بين هذا المثال والمثال السابق ، العروض مقبوضة والضرب محذوف .

(د) ومن شواهد هذا الضرب المحذوف كذلك قصيدة حافظ على لسان اللغة العربية :

رجعت لنفسى فاتهمت حصاتى وناديت قومى فاحتسبت حياتى

(١) راجع ترجمته فى كتابى «قصة الأدب المعاصر» ٣ : ١١١ — ١٤١

ويلاحظ على هذا الضرب المحذوف ما يلى :

(أ) يجب أن يكون قبل روى البيت ردف أى حرف مد بلا فاصل ، سواء كان ألفا أم ياء أم واوا ، فالالف مثل « حياتى » ، والياء مثل « نصيبى » ، والواو مثل « خطوب » ، وهذا هو رأى الخليل بن أحمد . ويقول الاخفش : إن الردف هنا حسن لا واجب فقد أجاز سيبويه مثل ذلك بغير ردف لقيام الوزن بالحرف الصحيح .

(ب) يجب فى التفعيلة التى قبل الضرب القبض فتصير فعولن إلى « فعول » وشاهد ذلك فى بيت حافظ «احتسبت حياتى » حياتى =فعولن — تسبت = فعول .

صور نادرة لبحر الطويل :

من الصور النادرة لبحر الطويل ما يلى :

١ — التفعيلة الأولى من البيت الذى هو من بحر الطويل يجوز حذف الحرف الأول [١] منها فتصير فعولن إلى « عولن » وتحول إلى فعلن ، ومثال ذلك :

شاقتك أيام سليمى ووصلها فعيناك للبين تجودان بالدمع

شاقت — فعلن [٢] . . ومن مثل ذلك ايضا :

هاجك ربع دارس الرسم باللوى لاسماء عفى آيه المور والقطر [٣]

٢ — روى الأخفش للطويل ضربا رابعا تصير فيه مفاعيلن إلى مفاعيل بحذف آخر سبب فيها واسكان ما قبله ، أى بحذف النون واسكان اللام ،

---

(١) ويسمى ذلك « حزما » ، الحزم هو حذف أول الوتد المجموع من فعولن الواقعة فى أول البيت فى بحر الطويل .

(٢) يسمى الحزم وحده : حذف اول الوتد المجموع مع سلامة الباقى من التفعيلة ومثل ذلك أيضا قول الشاعر :

قد كنت علو الحب حينا فلم يزل بى النقض والابرام حتى علانيا

(٣) هاج = فعل ، فقد دخل مع الحزم فى التفعيلة الأولى القبض كذلك فيسمى ذلك « ثرما »

ويسمى ذلك قصرا ومثاله :

ثياب بنى عوف طهارى نقية وأوجههم بيض الملامح غران

ويحمل أبو العلاء عليه بيتا لأبى الهندى الشاعر الإسلامى المشهور [1] واعترض على رأى الأخفش بأنه لم يعهد قصر مفاعيلن فى أوزان الشعر، والخليل بحرك هذه القوافى وإن لزم على التحريك الوقوع فى العيوب الشعرية مثل الاقواء [2] ، ويعتذر عن ذلك بأن الاقواء كثير فى الشعر.

ولا شك فى شذوذ ما ورد من القصر. وكل ما ورد من الطويل وخالف عروضه أو ضربه ما سبق ذكره من أحكام فهو شاذ، إذ الواجب كما يقول العروضيون اتباع ما ذكره الخليل بن أحمد عن العرب من أحكام .. ووجوب الموافقة لذلك مثل وجوب القبض فى عروض الطويل شرط لتسمية الشعر قصيدة.

من شواهد هذا البحر كذلك قصيدة « وما طلع الفجر » للشاعر احمد محمود عرفة :

مضى النجم فى الآفاق يرسل ضوءه
وقد غلب النوم الجفون وأطبقا

ومازال يلقى ضوءه مترقبا
خطى جاهد فى الأرض ينشد مشرقا .

يجوب الليالى باحثا عن ملامح من الفجر تهديه النسبيل الموفقا
فتدركه روح الكلال وما رأى ضياء ولا روى الفؤاد المحرقا
هنا من وراء الكثب ينهض كائن وحيد من الخلان يدرج مرهقا
له من شحوب الوجه صورة عاشق
رأى فى العلا وجها صبيحا منمقا

---

(١) راجع ص ٩ من رسالة الغفران للمعرى.

(٢) الاقواء : اختلاف حركة الروى المتحرك بالضم والكسر.

فأمسى له شغل بها دون أهله ومن يبتغ الآمال يبتغ موبقا
ومازال يطوى الليل ثم يرده جنود الكرى بعد الكلال موثقا

ومن نماذج بحر الطويل قصيدة « بعد لأى » للشاعر احمد محمود عرفه أيضا :

دخلنا على الأيام نحسب عندها شرابا يروى الظامئين محببا
وكانت بنا الأشواق كالبحر مزبدا ترى العين فيه للمعامع ملعبا
فلما سلكناها دروبا غريبة قليلة جدوى كل حاصلها هبا
سخرنا من الآمال تدفع والها وتجرى به حتى المنية مركبا
ومنا إذا ناب الخيال مراتعا وإذ حفر الاكليل للنصر مذهبا
ومن كل غر لم يزل خلف همسه يشرق أو ينحو الرغاب مغرما
فقد لاح للعين البصيرة ما انطوى ولعلع فى الأذن السميعة ماخبا
وضوء صبح العمر أصدق ما يرى وقد أشبه الليل الأشم المؤنبا
لقد ملكتنا أول الأمر خدعة طرقنا بها الدنيا معطرة الصبا
فبكر منا الساذجون يرونها
—وقد وهموا—أحلى وأعلى وأعذبا

٢ – البحر المديد

(١) قال المهلهل بن ربيعة :

يا لبكر أنشروا لى كليبا يا لبكر أين أين الفرار
تلك شيبان تقول لبكر صرح الشر وبان السرار
وبنو عجل تقول لقيس ولتيم اللات سيروا فساروا

قصيدة مشهورة للمهلهل ، ولو أمعنا النظر فى موسيقاها الشعرية ، لوجدنا أن وزن كل بيت منها هكذا : فاعلاتن فاعلن فاعلاتن مرتين – ولكن الخليل يجعل هذا البحر مكونا من « فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن » مرتين ، وإن كان لم يستعمل إلا بحذف فاعلاتن التفعيلة الأخيرة من الشطر

الأول ومن الشطر الثانى فهو عند الخليل مكون من فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن مرتين إلا أنه مجزوء وجوبا ، والجزء حذف آخر تفعيلة من كل من الشطر الأول والثانى ، والدليل عند الخليل على أنه كذلك نظام الدائرة التى وقع فيها وهى دائرة المختلف .

مثل هذا الوزن الشعرى يسمى بحر المديد وقد سماه الخليل بهذا الاسم لامتداد سببين فى طرفى كل جزء من أجزائه السباعية كما يقول الزجاج والمديد والبسيط والطويل من دائرة واحدة فهو بحسب أصله فى الدائرة على ما ذهب إليه الخليل مكون من ثمانية أجزاء – تفعيلات – ولكنه بحسب الاستعمال سداسى الأجزاء ، فهو على رأى الخليل مجزوء وجوبا أى حذف منه العروض والضرب ، فلا يجوز للمولدين استعماله تاما ، وإن ورد عن العرب أبيات منه على التمام تكون شاذة لا يقاس عليها .

وفى رأيى اطراح أمر الدائرة وأن المديد بحسبها ثمانى الأجزاء ، لأننا لا يصح أن نؤمن الا بما يؤيده الاستعمال ، فيكون المديد سداسى الأجزاء .

(ب) ويقول شاعر معاصر[1] :

أنا شئ لست فى الكون شيئا ... لست ميتا إنما لست حيا
ليس لى من أمل أرتجيه ... بيدر أنى أملى فى الثريا
لا أرى لى فى الحياة نصيبا ... وأرانى بالحياة حريا
لست أحظى بالسعادة الا ... فى منامى كالخيال خفيا
لى روح بين أغلال جسم ... روح حر تنشد المجد ريا
أملى نور ويأسى ظلام ... كيف أنجو من نقيضين فيا
ليس لى بين الورى من ولى ... رب هب لى من لدنك وليا
كلنا نرجو السعادة لكن ... لا أرى فى الناس إلا شقيا

هذه صورة لبحر المديد الذى يجئ على صور عديدة منها تلك الصورة.

(١) ص ١٢٨ مع الشعراء المعاصرين – وهذا الشعر للخفاجى

التى نراها ، وهى أن تكون عروضه صحيحة[1] ويكون الضرب صحيحا مثلها .

(جـ) ومثل ذلك قول الشاعر

بابنة الازدى قلبى كئيب   مستهام عندها ما ينيب

ويلاحظ أن العروض هنا يجوز فيها ما يجوز فى الحشو فيحذف ثانيها خبنا أوسابعها كفا ويجوز اجتماع الخبن والكف شكلا . أما الضرب فيها فلا يجوز فيه إلا الخبن إذ لوكف للزم الوقف على متحرك ومن باب أولى يمتنع دخول الشكل .

(أ) ومن صور المديد الأخرى قول الشاعر

رب مطلوب غدا طالبا   عاتب ظلت له عاتبا
لست عن حبى له تائبا   من يتب عن حب معشوقه
كيف أعصى القدر الغالبا   والهدى لى قدر غالب

(ب) وقول الشاعر كذلك :

يا وميض البرق بين الغمام   لا عليها بل عليك السلام
إن فى الاحداج مقصورة   وجهها يهتك ستر الظلام
تحسب الهجر حلالا لها   وترى الوصل عليها حرام

ومثل هذا قول عدى بن زيد :

لا يغرن أمرأ عيشه   كل عيش صائر للزوال[2]

(ج) وقول الشاعر :

أى تفاح ورمان   يجتنى من خوط ريحان

(١) أى سالمة من العلل اللازمة ، وهذه العروضة كثيرة فى الشعر بالنسبة لغيرها من الاعاريض الباقية

(٢) مثل هذا الضرب يلزم الردف فيه للتخلص من التقاء الساكنين ، واجاز الاخفش الخبن فى هذا الضرب ومنعه الخليل .

إنما الــــزلـــفــــاء يـــا قـوتــــة
أخــرجت مــن كـيـس دهـقـان[1]

فنى هذه الصورة بألوانها نجد العروضة محذوفة أى حذف منها السبب الخفيف فى آخرها فصارت فاعلاتن إلى فاعلن،والضرب إما محذوف مثل العروض كالشاهد الأول،وإما مقصور[2] ، والقصر فى العروض فى البيت الأول إنما هو للتصريع ، وإما أبتر[3] .

ويلاحظ أن هذه العروض يمتنع دخول شيء من الزحاف فيها ، أما ضربها فيمتنع فيه دخول شيء من الزحاف،ومنه الخبن الذى هو ممتنع فى أضرب هذه العروضة الثانية .

***

والصورة الثالثة للمديد ترسمها هذه الشواهد :

(أ) قال أبو نواس :

أيها المنتاب عن عفره لست من ليلى ولا سمره
لا أذود الطير عن شجر قد بلوت المر من ثمره
قد لبست الدهر لبس فتى أخذ الآداب عن غيره
فامض لا تمنن على يدا منك المعروف من كدره

ومثله قول الشاعر :

مسه حب . . شفه سقمه وتلاشى لحمــه ودمــه

(ب) وقال الشاعر :

أنضجت نار الهوى كبدى ودمـوعى تطفىء النارا

العروض فى الشاهدين محذوف مخبون تصير فاعلاتن فيه إلى فعلن ، والضرب إما مثلها كما فى الشاهد الأول وإما ابتر كما فى الشاهد الثانى .

---

(١) الذلفاء : اسم محبوبته – الياقوت : جوهر ثمين ،الدهقان : التاجر

(٢) القصر : حذف ساكن السبب الخفيف واسكان ماقبله ، فتصير فاعلاتن الى فاعلات وتحول الى فاعلان بسكون النون .

(٣) البتر حذف السبب الخفيف وساكن الوتد المجموع قبله واسكان ماقبل هذا الساكن مثل فاعلاتن تصير الى فاعل وتحول الى فعلن .

وسمى هذا البحر مديدا كما يقول الزجاج لامتداد سببين فى طرفى كل جزء من أجزائه السباعية . وقيل لامتداد الوتد المجموع فى وسط اجزائه .

واستعمال هذا البحر قليل لثقل فيه ، إلا العروض الثالثة بضربيها فاستعمالها غير قليل .

وهو والطويل والبسيط من دائرة واحدة ، فهو بحسب أصله فى الدائرة مكون من ثمانى أجزاء (تفعيلات) ، ولكنه بحسب الاستعمال وما ورد منه سداسى الأجزاء فهو مجزؤ وجوبا – أى حذف منه عروضه وضروبه – ولا يجوز للمولدين استعماله تاما وأن ورد عن العرب تمامه فهو شاذ لا يقاس عليه . قيل عدم وروده تاما لئلا يقع فاعلن فى آخره وهو لا يقع آخره شىء من الشعر إلا إذا كان محذوفا منه شىء أو منقولا من جزء قد حذف منه شىء[1] فيوهم وقوعه فى المديد أنه منقول من جزء سباعى فيكون حينئذ أصل المديد ثمانية وأربعين حرفا وهو مالا وجود له إلا فى الطويل . ولكن هذا تعليل ضعيف ، ولماذا لا يجعل آخر المديد فعلن بالخبن كالبسيط فيكون فاعلن قد جاء على قاعدته . . قالوا فى رد هذا السؤال إن فاعلن فى البسيط إذا حذفت ألفه لم يكن قبلها ساكن سبب يعاقبها وفاعلن فى المديد قبله ساكن سبب يعاقب ألفه فلو حذفت ألف فاعلن لزم أن لا يحذف الساكن قبله أبدا وحينئذ يعود المعاقب غير معاقب.تعليل معقول ، ولكن لماذا لا يرجعون بنا إلى الجواب السهل القريب وهو أن المديد ثمانى الأجزاء لأن دائرته مكونة من ثمانية أجزاء ولكن عدد أجزائه بحسب دائرته شىء وعدد أجزائه بحسب ورود البحر عن العرب شىء آخر واعترافنا دائما ليس بالأشياء العقلية المحضة ولكن بما ورد عن العرب .

وعلى ذلك فأجزاء المديد بحسب دائرته هى :

(١) اما فاعلن فى المتدارك – حيث جاء فى آخره غير محذوف منه شئ ولا منقول من جزء قد حذف منه شئ – فانه لم يكن ينظر الى المتدارك لان الخليل لم يعده من البحور ، أو نقول أن سلامة عروضه وضربه قليل شاذ .

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن
فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

ويحسب وروده عن العرب :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

فهو مجزوء وجوبا بحذف فاعلن عروضه وضربه ومثال المديد :

بابنة الأذدى قلبى كئيب مستهام عندها ما ينيب

وتقطيع البيت هكذا :

ببنتلاز ديقل بيكئيبن مستهامن عنـدها ما ينيبو

هذا والخلاصة أن للمديد اعاريض ثلاثة وستة أضرب :

أ – **العروض الأولى** : صحيحة [1] وضربها مثلها وبيته :

يا لبكر أنشروا لى كليبا يالبكر اين أين الفرار
تلك شيبان تقول لبكر صرح الشر وبان السرار
وبنو عجل تقول لقيس ولتيم اللات : سيروا . فساروا

ومثله :

أنا شيء لست فى الكون شيئا لست ميتا وإنما لست حيا
ليس لى من أمل أرتجيه بيد أنى أملى فى الثريا
لست أحظى بالسعادة إلا فى منامى كالخيال خفيا [2]

(ب) **العروض الثانية** : محذوفة – تصير فاعلاتن فيها فاعلن – وهى قليلة وأضربها ثلاثة :

---

(1) أى سالمة من العلل اللازمة . وهذه العروضة كثيرة فى الشعر بالنسبة لغيرها من الاعاريض الباقية .

(2) ملاحظة : هذه العروض يجوز فيها مايجوز فى الحشو من خبن وكف وشكل . وضربها لايجوز فيه الا الخبن لأنه لو كف لزم الوقوف على متحرك ويلزم من ذلك امتناع الشكل فيه . وشد فى هذا الضرب التشعيث .

١ – مقصور : تصير فاعلاتن فيه فاعلات [1] وشاهده :

لا يغرن أمرا عيشه كل عيش صائر للزوال

ومثله :

يا وميض البرق بين الغمام لا عليها ، بل عليك السلام

٢ – محذوف مثل العروض تصير فاعلاتن فيه فاعلن [2] :

اعلموا أنى لكم حافظ شاهدا ما كنت أو غائبا

٣ – أبتر : اجتمع فيه الحذف والقطع فتصير فاعلاتن فيه فاعل وتحول إلى فعلن ، وسبق أن الزجاج لا يسميه أبتر بل يسميه محذوفا مقطوعا لبقاء أكثر الجزء بعد التغيير ، فلا يلائمه اسم البتر هنا – وشاهده :

إنما الذلفاء ياقوتة

أخرجت من كيس دهقان [3]

(جـ) العروض الثالثة : [4] محذوفة مخبونة – تصير فاعلاتن فيها فعلا وتحول إلى فعلن – ولها ضربان :

١ – مثلها – محذوف مخبون – وشاهده قول طرفة :

للفتى عقل يعيش به حيث تهدى ساقه قدمه [4]

٢ – أبتر تصير فاعلاتن فاعل وتحول إلى فعلن – ومثاله قول عدى بن زيد :

رب نار بت أرمقها تقضم الهندى والغارا [5]

---

(١) الردف لازم لهذا الضرب للتخلص من التقاء الساكنين . واجاز الاخفش الخبن فى هذا الضرب المقصور ومنعه الخليل .

(٢) يمتنع فى هذا الضرب دخول شئ من الزحافات ومنها الخبن الذى هو ممتنع فى اضرب العروض الثانية .

ويلاحظ أن العروض الثانية يمتنع دخول شئ من الزحاف فيها .

(٣) الذلفاء اسم محبوبته . الياقوت جوهر ثمين . الدهقان : التاجر

ملاحظة : هذا الضرب كسابقه يمتنع دخول الزحاف فيه .

(٤) هذه العروضة يمتنع دخول شئ من الزحاف فيها وفى ضربيها .

(٥) أرمق : أنظر . القضم : بأطراف الاسنان . لهندى (عود بخور . الغار : الرند وهو شجر طيب الرائحة . والبيت كناية عن السهر للمسامرة والنعيم بين الترف والندمان

ملاحظات :

١ – تدخل المعاقبة بأنواعها الثلاثة (الصدر – العجز – الطرفين) هذا البحر ففاعلاتن إذا خبنت ولم تكف كان ذلك صدرا ، وإذا كفت ولم تخبن كان ذلك عجزا ، وإذا دخلها الشكل (الخبن والكف معا) فى أول الشطر الثانى كان ذلك معاقبة بالطرفين ، ومثاله :

ليت شعرى هل لنا ذات يوم بجنوب فارغ من تلاقى

فالمعاقبة هنا بين ألف فاعلاتن ونون فاعلاتن (العروض) قبله وبين نون فاعلاتن وألف فاعلن بعده .

٢ – شذ استعمال هذا البحر تاما ، وأنشدوا على تمامه :

ليس من يشكو إلى أهله طول الكرى
مثل من يشكو إلى أهله طول السهر

أما قوله السليك :

طاف يبغى نجوة من هلاك فهلك
ليت شعرى ضلة أى شى قتلك[1]

فحمله بعضهم على أنه من المديد التام وأن القصيدة مصرعة وأن هذين البيتين هما بيت واحد . وقال بعضهم : هو من المديد المشطور . وذهب الزجاج إلى أنه من الرمل المجزؤ وعروضه وضربه محذوفان ، قالوا : ورأى الزجاج أولى لأن اعتباره من المديد التام يلزم عليه شذوذان : التمام ، والتصريع فى جميع أبيات القصيدة .[2]

٣ – حكى الأخفش للعروض الثانية المحذوفة ضربا صحيحا وهو شاذ .

---

(١) راجع القصيدة فى شرح الحماسة للرافعى (ص ٣٨٦ جـ١)

(٢) قال أبو العلاء : « البيت – طاف الخ ، من مشطور المديد ، وقيل من المديد التام» وطاف الخ » شطر بيت فى الحقيقة . وهذا الوزن لم يذكره الخليل وذكره الزجاج وجعله سابعا للرمل ،

شواهد شعرية للمديد والطويل

طحابك قلب فى الحسان طروب   بعيد الشباب عصر حان مثيب
ومتى مايع منك كلاما   يتكلم فيجبك بعقل [1]
فتى مات بين الطعن والضرب ميتة   تقوم مقام النصر إن فاته النصر
لن يزال قومنا صالحين   مخصبين ما اتقوا واستقاموا [2]
وأحسن من نور تفتحه الصبا   بياض العطايا فى سواد المطالب
لمن الديار غيرهن   كل جون المزن دانى الرباب [3]
إن فى الأحداج مقصورة   وجهها يهتك ستر الظلام
ولقد لاموا فقلت دعونى   إن من تنهون عنه حبيب
وهل نافعى أن ترفع الحجب بيننا   ودون الذى أملت منك حجاب
غير مأسوف على زمن   ينقضى بالهم والحزن
إنما يرجو الحياة فتى   عاش فى أمن من المحن
أتطلب من أسود بيشة دونه   أبو مطر وأبو عامر وأبو سعد
خذ حديث الشوق عن نفسى   وعن الدمع الذى همعا
يا خليلى نابنى سهدى   لم تنم عينى ولم تكد
خبر من يرجى ومن يهب   ملك دانت له العرب
أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البنا
وإن عاهدوا أوفوا وإن عقدوا شدوا
لك من مجد الجهاد وسام   رائع أكرم بهذا وساما
كلنا يرجو السعادة لكن   لا أرى فى الناس الا شقيا

---

(١) يلاحظ أن أجزاء البيت كلها مخبونة . وهو من المديد.والخبن فيه حسن .

(٢) يلاحظ أن أجزاء اليت السباعية كلها مكفوفة ماعدا الضرب . والبيت من المديد ، والكف فيه جائز .

(٣) البيت من المديد دخل الأول والثالث الشكل (الخبن والكف) والشكل فيه قبيح .

قد دجا النور فأين الهداة ؟ وهوى السلم فأين البناة ؟
أقول وقد ناحت بقربى حمامة أيا جارتا لو تعلمين بحالى
لا أذود الطير عن شجر قد بلوت المرء من ثمره
الجارم : طائر يشدو على فنن جدد الذكرى لذى شجن
حافظ : يا لقومى إننى رجل حرت فى أمرى وفى زمنى

٣ – البحر البسيط

أحد أبحر ثلاثة كثر ورودها فى الشعر العربى . أجزاؤه :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن
مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

ولا يجوز استعمال فاعلن الأخير (العروض أو الضرب) فيه تاما أصلا لئلا يتوهم أنه منقول من جزء قد حذف منه شئ كما سبق ذلك فى المديد . ويدخله الجزء – حذف العروض والضرب .

ومثال البسيط قول المتنبى :

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد

وتقطيعه هكذا :

عيدن باى يتحا لن عدتِ يا عيدو
متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

للبسيط ثلاث اعاريض وستة اضرب :

(أ) **العروض الأولى مخبونة** تصير فاعلن فيها إلى فعلن ، ولها ضربان :

١ – مخبون مثلها وشاهده قول الأخطل :

حشد على الحق عيافو الخنا أنف إذا ألمت بهم مكروهة صبروا

وقول الفرزدق :

هذا الذى تعرف البطحاء وطأته والبيت يعرفه والحل والحرم

٢ – مقطوع – تصير فاعلن فيه فاعل وتحول إلى فعلن – ومثاله :

وإن صخرا لتأتم الهداة به كأنه علم فى رأسه نار

وقول حسان :

صنـــــدون عرضى بمالى لا أدنسه
لا بارك الله بعد العرض فى المال [1]

(ب) **العروض الثانية مجزوءة صحيحة** [2] : واضربها ثلاثة :

١ – مجزؤ مذال – تصير مستفعلن فيه مستفعلان [3] – ومثاله :

يا صاح قد اخلفت اسماء ما كانت تمنيك من حسن الوصال

ومثله :

إنا ذممنا على ما خيلــت سعد بن زيد وعمرو من تميم

٢ – مجزؤ صحيح مثل العروض . وشاهده :

ماذا وقوفى على ربع عفا مخلولق دارس مستعجم [4] ؟

٣ – مقطوع – تصير مستفعلن فيه مستفعل وتحول إلى مفعولن [5]

ومثاله :

سيروا معا إنما ميعادكم يوم الثلاثا ببطن الوادى

---

(١) ملاحظة : أجاز بعض العروضيين استعمال العروض الأولى تامة غير مخبونة مثل لم ينتقض عروة منه ولا قوة . وكذلك أجازوا فى ضربها الأول أن يكون غير مخبون وأنشدوا :

وبلدة مجهل تسمى الرياح بها لواغبا وهى ناء عرضها خاوية

وذلك كله شاذ .

(٢) أى حذفت فاعلن الأخيرة فى الشطر الأول وصار آخر الشطر الأول مستفعلن سالمة من التغيير . وهذه العروضة يجوز دخول الخبن والطى فيها .

(٣) والردف لازم لهذا الضرب ليسهل التقاء الساكنين وذلك عند الأكثر واجاز البعض عدم ردفه كقول أبى نواس :

لاتبك ليلى ولاتطرب الى هند واشرب على الورد من حمراء كالورد

ويدخل هذا الضرب المذال . الخبن والطى والخبل .

(٤) يجوز فى هذا الضرب دخول الخبن والطى .

(٥) يجوز فى هذا الضرب الخبن ، لا الطى فهو غير جائز فيه .

(ج) **العروض الثالثة مجزوءة مقطوعة** – تصير مستفعلن فيها مستفعل وتحول إلى مفعولن – وضربها مثلها ومثاله :

ما هيج الشوق من أطلال أضحت قفارا كوحى الواحى ؟

ملاحظات :

١ – هذه العروض الثالثة وضربها يجوز دخول الخبن عليهما[١]. – فتصير مفعولن معولن وتحول إلى فعولن ومثاله :

أصبحت والشيب قد علانى ادعو حثيثا إلى الخضاب

ومثله قول الشاعر :

يـدير فى كفـه مـداما ألـذ مـن غـفـلة الرقيب

ولحسن الخبن ذوقا فى هذه العروض وضربها التزمه المولدون من باب التزام مالا يلزم مع أنه زحاف.ولكنهم أجروه مجرى العلة فى اللزوم ، وسموا هذه العروض والضرب مخلع البسيط وأكثروا من استعماله .

٢ – المخلع اتفق الجميع على أنه مختص بمجزوء البسيط ولكنهم اختلفوا فى تعريفه :

(أ) فقال الأكثرون وهو الراجح الذى مشينا عليه سابقا : إن المخلع هو بحر البسيط المجزوء المقطوع عروضه وضربه إذا دخلها الخبن .

(ب) وقال آخرون : هو المجزوء المقطوع العروض والضرب ولو من غير خبن[٢]

(ج) وقال الزمخشرى : هو مجزوء البسيط كيف كان .

٣ – يرى بعض العروضيين أن المخلع هو من بحر المنسرح (مستفعلن مفعولات مستفعلن – مرتين) الذى دخله الحذذ[٣] فيصير مستفعلن فيه فعلن – فالبيت :

(١) ويمتنع دخول الطى فيهما .

(٢) ونقل هذا الرأى عن الخليل والزجاج .

(٣) حذف الوتد المجموع .

ألبسنى ذلة العبيد من قلبه صيغ من حديد
يكون وزنه على هذا :

ألبسنى (مستعلن) - ذلة العـ (مفعلات) بيد (فعل) - وهكذا الشطر الثانى .

وهذا مخالف لما ورد ولا يعول عليه .

٤ - ضرب المخلع كالعروض على وزن « فعولن ».وقد أجاز بعضهم أن يجيء الضرب على وزن مفعولن دون خبن ، فيكون مجزوءا مقطوعا فقط ، وانشدوا عليه :

عيناك دمعهما سجال كأن شأنيهما أوشال
ومثل : فسر بود وسر بكره ما سارت الذلل السراع

فيكون للمخلع ضربان : فعولن ، ومفعولن - وذلك لا شك فى شذوذه

٥ - المخلع عروضه كما علمنا « فعولن » وأجاز بعضهم أن تصير « فعولن » إلى فعول « فتكون بعد القطع والخبن مقصورة ، ومثاله :

يداه بالخير ضرتان عليه كلتاهما تغار [1]
ولا شك فى شذوذ فى ذلك .

ملاحظات أخرى :

١ - حشو هذا البحر يدخله :

(أ) الخبن بحسن فى الخماسي والسباعى ، والارجح أنه لا يحسن فى السباعى إلا فى أول الصدر والعجز .

---

(١) أسكنت النون هنا ولم تحرك لان العروض ليست محلا لتمكن حركة واشباعها . الا فى حالة التصريع أو فى حالة ما اذا كانت الكلمة منتهية بالضمير لان الضمير جائز لاشباع حيث وجد . ولما كانت العروض هنا غير مصرعة ولا منتهية بضمير فوجب الا تشبع حركتها هنا فتحقق القصر .

(ب) الطى فى السباعى وهو صالح .

(ج) الخبل فى السباعى أيضا وهو قبيح .

٢ – زاد بعضهم للبسيط عروضين :

الأولى مجزوءة حذاء [١] مخبونة (تصير مستفعلن فيها فعل) ، ولها ضربان .

(أ) مثلها : ومثاله :

عجبت ما أقرب الأجل منا وما أبعد الأمل

(ب) مقطوع مخبون – تصير مستفعلن فيه متفعل وتحول إلى فعولن – ومثاله :

إن شواء ونشوة وخبب البازل الامون

وقول الشاعر :

العسر لليسر والغنى للفقر والحى للمنون

الثانية مشطورة صحيحة وضربها مثلها :

إن اخى خالدا ليس أخا واحدا

صور وشواهد

قد جاءكم أنكم يوما إذا ماذ قتمو الموت سوف تبعثون [٢]

يا صاح قد أخلفت أسماء ما كانت تمنيك من حسن وصال

هذا مقامى قريبا من أخى كل امرئ قائم مع أخيه [٣]

لقد مضت حقب صروفها عجب فأحدثت عبرا وأعقبت دولا [٤]

---

(١) الحذذ حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة .

(٢) يلاحظ أنه من البسيط وعروضه مجزوءة صحيحة وضربها مجزوء مذال مخبون .

(٣) العروض هنا مجزوءة صحيحة والضرب هو « مع أخيه » وهو مع الجزء مجبول مذال .

(٤) البيت من البسيط واجزاؤه كلها مخبونة .

ارتحلوا غدوة وانطلقوا سحرا في زمر منهم تتبعها زمر [1]

وزعموا أنهم لقيهم رجل فأخذوا ماله وضربوا عنقه [2]

لم ينتقض عروة منه ولا قوة لكن أمر بني الآمال ينتقض

لا تلتمسن وصلة من مخلف ولا تكن طالبا مالا ينال

يا ليلة ليس في ظلماتها نور إلا وجوها تضاهيها الدنانير

ظالمتي في الهوى لا تظلمي وتصرمي حبل من لم يصرم

يـا من دمـه مسفـوك وكـل حـر لـه مملوك

الصيرفي : عودي مع الربيع لـروضك الـبـديـع [3]

٤ – البحر الوافر

أجزاؤه هي :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

ولكنه لم يجئ تاما أصلا بل لا يستعمل إلا مقطوفا أو مجزوءا ، وذلك لكثرة حركاته ، ووقوعها في محل الحذف وهو آخر الجزء ولذلك لم يلتزموا الحذف المذكور في الكامل وإن ساواه في الحركات وآثروا في التغيير القطف لبقاء البحر به جميل الموسيقى والنغمة .

ومثال الوافر قول قطرى :

أقول لها وقد طارت شعاعا من الأبطال ويحك لن تراعي

وتقطيعه :

أقول لها وقد طارت شعاعن منلابطا ل ويحك لن تراعي

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

للوافر عروضان وثلاثة أضرب :

(١) **الأولى مقطوفة** أي دخلها الحذف والعصب فتصير مفاعلتن فيها مفاعل وتحول إلى فعولن – وضربها مثلها ومثاله :

---

(١) البيت من السيط واجزاؤه . تساعية كلها مطوية .

(٢) يلاحظ أن الأجزاء : الأول والخامس والسابع محبولة .

(٣) مستفعلن فعولن – وزن جديد .

لنا غنم نسوقها غزار كأن قرون جلتها العصى [1]

ومثله : قول عمرو بن كلثوم :

أبا هند فلا تعجل علينا وأنظرنا نخبرك اليقينا [2]

(ب) **العروض الثانية مجزوءة** [3] صحيحة : ولها ضربان :

١ – مثلها مجزوء صحيح :

لقد علمت ربيعة أن حبلك واهن خلق

٢ – مجزؤ معصوب – تصير مفاعلتن فيه مفاعلتن وتحول إلى مفاعيلن - ومثاله :

أعـــاتبهـــا وآمـــرهـــا فتـغضـبنى وتـعصـينى

ملاحظات :

١ – شذ ورود هذا البحر تاما وعليه البيت – كما فى مادة ثبت فى الأساس :

وعندهم مصادق من وقائعنا فما لهم لدى حملاتنا ثبت

٢ – حكى الأخفش للوافر عروضا ثالثة مجزؤة مقطوفة وضربها مثلها ، فيصير البيت هكذا « مفاعلتن فعولن – مرتين » ومثاله :

عـــبـيـلـــة أنت همى وأنت الـدهـر ذكـرى

---

(١) نسوقها · نسوقها مرة بعد مرة ، غزار : كثيرة : الجلة جمع حليلة وهى المسنة يصف فى الشطر الثانى طول قرون هذه الغنم الكبيرة السن فيشبه قرونها بالعصى .

(٢) زعم بعض العروضيين أن العروضة الأولى وردت مع القطف مقبوضة فتصير فعولن الى « فعول » وانشدوا :

علوت على الرجال بخلتين ورثتهما كما ورث الولاء

فالعروض هنا لفظ « لتين » ووزنها فعول ، واشباع النون غير جائز .

(٣) هذه العروض يجوز فيها العصب ، واجاز بعضهم فيها العقل ومنعه الاخرون ولايجوز شئ من الزحاف (العصب – العقل – النقص) فيما سوى هذه العروض ولا فى أضرب الوافر . ودخول العصب فى مجزؤ هذا البحر كثير وحسن ، ودخوله فى عروض المجزوء لا يمنع وصفها بالصحة لانه لازم ، ومثاله :

صفحنا عن بنى ذهل وقلنا القوم اخوان

٣ – مفاعلتن فى أول الوافر يدخلها الخرم بقبح وله فى هذه التفعيلة أسماء مختلفة هى :

(ا) العضب : إذا لم يدخل مع الخرم شئ من الزحاف فى التفعيلة[1]

(ب) القصم : إذا دخل العصب مع الخرم فيها فتصير مفاعلتن فاعيلن وتحول إلى مفعولن .

(جـ) العقص : إذا دخل النقص (العصب مع الكف) مع الخرم فيها فتصير مفاعلتن إلى فاعلت وتحول إلى مفعول .

(د) الجمم : إذا دخل العقل مع الخرم ، فتصير مفاعلتن إلى فاعتن وتحول إلى فاعلن .

وستأتى فى التطبيقات شواهد هذه الأنواع .

٤ – المعاقبة كما سبق ذكره بين لام مفاعلتن المعصوب ونونه فاذا حذف أحدهما سلم الآخر ويجوز أن يسلما معا .

صور وشواهد

رعـــاك الــلــه يــادارى ... مــنــار الضــاد والــديـن
يا طول شوقى إن كان الرحيل غدا ... لا فرق الله فيما بيننا أبدا
إن نزل السماء بأرض قوم ... رعيناه وإن كانوا غضابا[2]
ما قالوا لنا سددا ولكن ... تفاحش أمرهم وأتوا بفحش[3]
أهلا وسهلا بقوم زينوا حسبى ... وإن مرضت فهم أهلى وعوادى
لولا ملك حدب رحيم ... تداركنى برحمته هلكت[4]
أنت خير من ركب المطايا ... وخيرهم أبا وأخا وأما[5]

---

(١) فتصير مفاعلتن الى فاعلتن وتحول الى مفتعلن .
(٢) يلاحظ دخول العصب فى أول الشطر
(٣) يلاحظ دخول القصم فى أول البيت (ماقالوا) .
(٤) يلاحظ دخول العقص فى أول البيت (لو لام)
(٥) يلاحظ دخول الجمم فى أول البيت (أنت خى)

زن الأبيات الآتية وبين بحرها وما دخلها من زحاف أو علة :

أشكو إلى الله من أمور ... يمــر دهــرى ولا تمــر
إذا لم تستطع شيئا فدعه ... وجاوزه إلى ما تستطيع[1]
بنى أمية هبوا طال نومكمو ... إن الخليفة داود بن يعقوب
مــنــازل لــفــرتنى قــفــار ... كــأنما رسومهــا سطور[2]
من راقب الناس مات هما ... وفــاز بــالــلــذة الجسور
لســلامــــــة دار بحفــير ... كباقى الخلق والرسم قفار[3]
ما كل ما يتمنى المرء يدركه ... تأتى الرياح بما لا تشتهى السفن
فلست كمن يودك باللسان ... ويــــكــــثر الخلـــفـــــا
أمانا أيها القمر المطل ... فمن جفنيك أسياف تطل
السيف أصدق أنباء من الكتب ... فى حده الحد بين الجد واللعب
وقانا لفحة الرمضاء واد ... سقاه مضاعف الغيث العميم
خليل لى سأهجره ... لذنب لست أذكره
إنا لفى زمن ترك القبيح به ... من أكثر الناس إحسان وإجمال
لقد علم القبائل أن قومى ... ذوو حد وإن لبس الحديد
يا أم نعمان نولينا ... قد ينفع النائل الطفيف
غــزال زانــه الحور ... وساعد طرفه القدر
يا قوم أذنى لبعض الحى عاشقة ... والأذن تعشق قبل العين أحيانا

على محمود طه : يطوف بنا على شط
من الأضــواء مســــــــحــور

(١) حشوه قد دخله العصب – والعصب فى هذا البحر حسن.

(٢) البيت من الوافر. وجميع حشوه قد دخله العقل. والعقل فى هذا البحر صالح.

(٣) البيت من الوافر. وحشوه قد دخله النقص – وهو اجتماع العصب والكف فتصير مفاعلتن مفاعلت وتحول الى مفاعيل – فقد دخل النقص هنا التفعيلة الأولى والثانية والخامسة.

ملاحظة : لايدخل الكف حشو هذا البيت لانه يؤدى الى اجتماع خمس حركات (فى الجزء المكفوف والذى بعده) وهو ممتنع فى الشعر. والوافر لايلزمه شئ من الردف.

تجافى النوم عن جفونى
ولكن ليس تجفوها الدموع

غزل زانه الحور وساعد طرفه القدر

سلوا قلبى غداة سلا وتابا لعل على الجمال له عتابا

الصيرفى : تسبيحة العالم المطهر للخالق المبدع المصور

٥ – البحر الكامل

أحد أبحر ثلاثة كثر ورودها فى الشعر العربى (الطويل – البسيط – الكامل) كما قال المعرى . أجزاؤه هى :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ويدخله الجزء . سمى كاملا لكماله فى الحركات أولأن اضربه زادت عن أضرب غيره من البحور لأنه ليس لبحر سواه تسعة اضرب .

ومثال الكامل قول البحترى :

بالبر صمت وأنت أفضل صائم وبسنة الله الرضية تفطر

وتقطيعه هكذا :

بلبر صمت وأنت أفضل صائمن ويسننتل لاهر رضى يتتفطرو

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

أعاريض الكامل ثلاث واضربه تسعة :

(أ) **العروض الأولى تامة**[١] ولها ثلاثة أضرب :

١ – تام مثلها وبيته قول عنترة :

وإذا صحوت فما أقصر عن ندى وكما علمت شمائلى وتكرمى

٢ – مقطوع[٢] تصير متفاعلن فيه متفاعل وتحول إلى فعلاتن – وبيته :

---

(١) أى لم يدخلها شئ من العلل وإن جاز دخول الزحاف فيها .

(٢) أجاز الخليل فى هذا الضرب الاضمار لحسنه فيصير متفاعلن فيه الى مفعولن : ومثاله :
واذا افتقرت الى الذخائر لم تجد ذخرا يكون كصالح الأعمال

وإذا دعونك عمهن فإنه نسب يزيدك عندهن خبالا

٣ – أحذ مضمر – يصير متفاعلن فيه إلى متفا وتحول إلى فعلن – وهو قليل .

ومثاله :

إن البيوت معادن فنجاره ذهب وكل بيوته ضخم

(ب) **العروض الثانية** [١] :حذاء – حذف وتدها المجموع فتصير متفاعلن فيه متفا وتحول إلى فعلن – ولها ضربان :

١ – مثلها ومثاله :

الموت بين الخلق مشترك لا سوقة تبقى ولا ملك

٢ – أحذ مضمر – تصير متفاعلن فيه متفا وتحول إلى فعلن – ومثاله :

وبساكنى نجد كلفت وما يغنى بهم كلفى ولا وجدى

(ج) **العروض الثالثة** : مجزوءة صحيحة ولها أربعة اضرب :

١ – مرفل – تصير متفاعلن فيه متفاعلاتن – ومثاله :

وأحبهـــــــا وتحبنى ويحب ناقتها بعيرى [٢]

٢ – مذيل – تصير متفاعلن فيه متفاعلان – ومثاله :

أبـنيتى لا تجزعى كل الأنام إلى ذهاب

٣ – مثلها مجزوء صحيح – ومثاله :

الناس فى غفلاتهم ورحى المنية تطحن

٤ – مقطوع تصير متفاعلن فيه متفاعل وتحول إلى فعلاتن :

ومثاله :

---

(١) يجوز فى هذه العروضة الاضمار لاغيره .

(٢) يلاحظ أن هذه الضرب يجوز فيه مايجوز فى الحشو من : اضمار ووقص وخزل . وسيأتى مثل ذلك فى التطبيقات

وإذا هم ذكروا الاسا ءة أكثروا الحسنات[1]

ملاحظات :

١ – يدخل حشو هذا البحر من الزحاف :

(أ) الاضمار بحسن :

إنى امرىء من خير عبس منصبا شطرى وأحمى سائرى بالمنصل

(ب) الوقص بصلوح :

يذب عن حريمه برمحه وسيفه ونبله ويتقى

(ج) الخزل بقبح :

منزلة صم صداها وعفت ارسمها ان سئلت لم تجب

٢ – قد تأتى العروض فى الكامل كاملة حينا وحذاء حينا آخر فى قصيدة واحدة فيسمى هذا الاختلاف فى نوعى العروض فى الكامل **اقعادا** ، والاقعاد خاص بعروض الكامل وهو من عيوب الشعر .

٣ – يدخل الردف فى الكامل فى ضربيه المقطوعين وضربه المذيل .

٤ – بين تاء متفاعلن المضمر والفه المعاقبة كما سبق .

شواهد

ابك الوليد بن اليزيد فتى العشيرة[2]

يا صاح مالاقيت فى ذا النهار[3]

حكمت بجور فى القضاء ولاتنـا[4]

---

(١) هو فى الضروب استهالا لأن القطع مع جزء مبين ويحسنه الاضمار بحسن كما يحسن الاضمار فيجوز عنده بحسن دخول الاضمار فى ضربى الكامل المقطوعين. خسن كذلك الضرب الثانى – من أضرب الكامل المقطوع . وهذا هو رأى الخليل

(٢) يلاحظ أن البيت متفاعلن ثلاث مرات وآخره مرفل ، وقد اضمر جزؤه الأول والثانى ولذلك زعم بعض العروضيين أن الكامل يأتى مشطورا مرفلا (٣) قيل هذا مثال للكامل المشطور المذيل بناء على زعم وجوده فى زعم بعض العروضيين (٤) كامل مشطور صحيح بناء على زعم بعض العروضيين . وذلك شاذ لايعرفه الخليل

قوم يمصون الثمار وآخرون بطونهم فى الماء [1]
وغررتنى وزعمت إنك لابن فى الصيف تامر [2].
ولقد شهدت مماتهم ونقلتهم إلى المقابر [3]
صفحوا عن ابنك أن فى ابنك حدة حين يكلم [4]

ناجى : ذوت الصبابة وانطوت وفرغت من آلامها
مطران : هل تذكرين ونحن طفلان عهدا بزحلة كله غنم
التيجانى : سبحانك اللهم نفس كلها عطف ولين
وتر من النــاى المقدس من بقايا المرسلين
صيغت فكانت حـرة أبدا على مر السنين
وإذا اغتبطت أو ابتأست حمدت رب العالمين [5]
كتب الشقــاء عليهمــا فهما له ميسران [6]
وأجب أخـاك إذا دعـا ك معالنا غير مخاف [7]
لمن الديار برامتين فعاقل درست وغير آيها القطر
دمن عفت ومحـا معالمها هطل أجش وبارح ترب
وأبو الحسين ورب مكة فارغ مشغول [8]

ويقول الشاعر إبراهيم بديوى :

طافت باسماع الزمان بشائره فهفا له قلب الزمان وخاطره
وتعلقت عين الحياة بدار « آ منة » تناجى ليلها وتساهره
فإذا مهاد أشرقت جنباته وزكت بأعطار السماء ستائره

---

(1) البيت متفاعلن خمس مرات وآخره مقطوع ودخل الاضمار جزءيه الأول والثانى . وزعم [illegible] أن الكامل يأتى مخمسا واستشهد بذلك ولا شك [illegible]

(2) من الكامل المجزوء المرفل وضربه مع ذلك مضمر أى دخله الاضمار (3) من الكامل المجزوء المرفل وضربه مع ذلك موقوص دخله الوقص (4) من الكامل المجزوء المرفل وضربه مع ذلك مخزول – دخله الخزل - (5) من الكامل المجزوء المذيل وضربه مع ذلك مضمر.

(6) من الكامل المجزوء المذيل وضربه مع ذلك موقوص.

(7) من الكامل المجزوء المذيل وضربه مع ذلك المخزول.

(8) من الكامل المجزوء المقطوع وضربه مع ذلك دخله الاضمار – والإضمار قد أحازه الخليل فى الضرب المجزوء المقطوع لحسنه.

وإذا ملائك حوله ، يتبشرو ن به ، وجبريل الامين يسامره
وإذا بنار الفرس تخمد فجأة ولسانها المشبوب يسكن ثائره ! !
وإذا بذعر يأخذ الايوان فاهتزت به شرفاته ومقاصره ! !
وإذا بليل الجاهلية يختنى وتذوب فى النور السنى دياجره
وإذا بماضى الكون يستر وجهه خجلا ليحتل الصدارة حاضره
وإذا ببعث دافق ينساب فى بادى الوجود فتستقيه حواضره
وإذا مجيب فى السماء « محمد » هو وحده وحى السنا ومصادره
الله أكبر يا محمد أنت أجـ ـفان الهدى وفؤاده ومشاعره
والمجد أنت ، فمنك أول بدئه واليك يرجع يا محمد آخره
وإذا تضوع فى الورى حسب وطا ب ، فمنك وحدك طيبه ومجامره
أما عن الخلق العظيم : فأحمد بستانه ، أعطاره وأزاهره
تكفيك فيه شهادة القرآن أنـ ـك صاحب الخلق العظيم وناشره
أما الشجاعة : فهى طبعك خالطت
دمك الزكى فحيث سار تسايره
يكفيك أنك أنت ذو العزم الذى بتر السيوف المشرفية باتره
ما كنت تعبأ بالخطوب ، ولا تخا ف الموت تلعب بالرقاب أظافره
ولكم لقيت الموقف الصعب الخط ـير ببسمة : فتهيبتك مخاطره
مولاى : مولدك المبارك مولد بهرت عيون الكائنات مناظره
هو مولد العدل الذى قد أعوزت أفق الوجود الجاهلى مظاهره
هو مولد الحرية انبثقت : فعز ز بها الأسير ، وهان منها آسره
هو مولد الإنسان تسمو نفسه الد نيا ، وتصفو روحه وسرائره
هو مولد الإسلام : يهدى للعلى والخير والخلق الرفيع شعائره
هو مولد بعث الضمائر حية فى عالم لم تحى قبل ضمائره

ومن نماذج بحر الكامل قصيدة « ابوة وبنوة » للشاعر عمر بهاء الدين الأميرى وهى :

أين الضجيج العذب والشغب ؟   أين التدارس شابه اللعب ؟
أين الطفولة فى توقدها   أين الدمى فى الأرض ، والكتب
أين التشاكس دونما غرض   أين التشاكى ما له سبب
أين التباكى والتضاحك ، فى   وقت معا ، والحزن والطرب
أين التسابق فى مجاورتى   شغفا ، إذا أكلوا وإن شربوا
يتزاحمون على مجالستى   والقرب منى حيثما انقلبوا
يتوجهون بسوق فطرتهم   نحوى ، إذا رهبوا وإن رغبوا
فنشيدهم : « بابا » إذا فرحوا   ووعيدهم : « بابا » إذا غضبوا
وهتافهم : « بابا » إذا ابتعدوا   ونجيهم : « بابا » إذا اقتربوا
بالأمس كانوا ملء منزلنا   واليوم — ويح اليوم — قد ذهبوا
وكأنما الصمت الذى هبطت   أثقاله فى الدار إذ غربوا
اغفاءة المحموم ، هدأتها   فيها يشيع الهم والتعب
ذهبوا . أجل . ذهبوا ومسكنهم   فى القلب ، ما شطوا وما قربوا
إنى أراهم أينما التفتت   نفسى ، وقد سكنوا ، وقد وثبوا
وأحس فى خلدى تلاعبهم   فى الدار . ليس يصيبهم نصب
وبريق أعينهم ، إذا ظفروا   ودموع حرقتهم إذا غلبوا
فى كل ركن منهم أثر   وبكل زاوية لهم صخب :
فى النافذات ، زجاجها حطموا   فى الحائط المدهون ، قد ثقبوا
فى الباب ، قد كسروا مزالجه   وعليه قد رسموا وقد كتبوا
فى الصحن ، فيه بعض ما أكلوا   فى علبة الحلوى التى نهبوا
فى الشطر من تفاحة قضموا   فى فضلة الماء التى سكبوا
إنى أراهم حيثما اتجهت   عينى ، كأسراب القطا ، سربوا
بالأمس فى « قرنايل » نزلوا   واليوم قد ضمتهم « حلب »
دمعى الذى كتمته جلدا   لما تباكوا ، عندما ركبوا
حتى إذا ساروا وقد نزعوا   من أضلعى قلبا بهم يجب
ألفيتنى كالطفل عاطفة   فإذا به كالغيث ينسكب

٦ – البحر الهزج

سمىَ هزجا لأن العرب كثيرا ما تهزج – أى تغنى به – والهزج ضرب من الأغانى ، واجزاؤه بحسب أصله فى دائرته :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ولكنه بحسب وروده عن العرب مفاعيلن أربع مرات ، فهو مجزوء [1] وجوبا .

وله عروض واحدة صحيحة ولها ضربان

الاول : مثلها . وبيته :

تعالى الله ما شاء وزاد الله إيمانى

الثانى : مجزؤ محذوف – تصير مفاعيلن فيه مفاعى وتحاول إلى فعولن . ومثاله :

وما ظهرى لباغى الضيم بالظهر الذلول

ملاحظات :

١ – حكى الأخفش للهزج ضربا ثالثا مقصورا – تصير مفاعيلن فيه مفاعيل – ومثاله :

وما ليث عرين ذو أظـــافير وأسنـــان
أبـو شبلين وثـاب شديد البطش غرثان

والخليل ينشد مثل هذا بالاطلاق لا بالسكون ، وإن لزم عليه

---

(١) وشذ مجيئه تاما كقول الشاعر :

ترفق أيها الحادى بعشاق نشاوى قد تعاطوا كأس أشواق

ومثله :

عفا ياصاح مں سلمى مراعيها فظلت مقلتى تجرى ماقيها
لقد شاقتك فى الأحداج أظعان كما ساقتك يوم البين غربان

الأقواء[1] فى القافية ويقول إن الأقواء كثيرة فى كلام القدماء ولاشك فى شذوذ ذلك .

٢ – حكى بعض العروضيين للهزج عروضا ثانية محذوفة وضربها مثلها :

سقاها الله غيثا من الوسمى ريا[2]

ولاشك فى شذوذ ذلك .

٣ – الهزج لا يلزمه شئ من الردف .

٤ – يدخل الهزج الخرم فى صدره .

٥ – يدخل حشو هذا البحر من الزحاف : الكف بحسن – والقبض بصلوح . وذلك على سبيل المعاقبة . ويدخلان أيضا فى العروض .

صور ونماذج

أبو ماضى :

تعالى نتعاطاها كلون التبر أو أسطع
فهذان يذودان وذا عن كثب يرمى[3]
فقالت لا تخف شيئا فما عليك من باس[4]
أدوا ما استعاروه كذاك العيش عارية[5]
سليمى أزمعت بينا فأين تقولها أينا

على محمود طه : دنا الليل فهيا الآن يا ربة أحلامى

---

(١) هو اختلاف حركة الروى المطلق بالضم والكسر . (٢) مثل هذا يشتبه بالوافر المجزوء المقطوف الذى زعم الاخفش وجوده

ملاحظة : البيت :

وما ظهرى لباغى الضيم بالظهر الذلول

تقطيعه هكذا :

وما ظهرى لباغضضى مبظظهرذ ذلولى
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن فعولن

(٣) من الهزج وحشوه وعروضه دخلها الكف (٤) من الهزج وجزؤه الثالث « فما على » مقبوض

(٥) من الهزج ولكن دخل صدره الخرم وحده – « ادوا ما اس » زنتها فاعيلن وتحول الى مفعولن

فى الذين قد ماتـوا ... فيما خلفوا عبرة [1]
لو كان أبو موسى ... أميرا مارضيناه [2]
ذهب الرقاد فما أحس رقادى ... مما شجاك ونامت العـواد
تـعـلـقـت بـآمـال ... طـوال أى آمـال
يابؤس للحـرب التى ... وضعت أراهط فاستراحوا
إذا أصبحت فى عسر ... فلا تحزن له وافـرح
ترى ياجـيرة الرمـل ... يعـود بقربكـم شملـى
عقم النساء فما يلدن شبيهه ... إن النساء بمثلـه عقـم
ما كان ضرك لو مننت وربما ... منَّ الفتى وهو المغيظ المحنق
صفحنـا عن بنى ذهـل ... وقلنـا القـوم إخـوان
عسى الأيـام أن يرجعن قـومـا كالذى كانوا
يا ساحرا ما كنت أعـ ... ـرف قبله فى الناس ساحر
وما إن وجد الناس ... من الادواء كـالحب
متى أشفـى غليلـى ... بنـيـل من بخيـل
إلـى الأحلام يا ليلـى ... فإن الليـل خـداع [3]
أبشر بخير عـاجـل ... تنسـى به ما قد مضـى
أى الحيـاة ألـذ عيشتها ... من بعـد علمـى أننى بشر
ولخيرحظك فى المصيبة أن ... يلقاك عند نزولها الصبر
داوى فؤادى سيدى ... بالوصل منك وبالكـلام
هذا الربيع فحيـه ... وانزل بأكـرم مـنزل

---

(1) من الهزج . وصدره (فى الذى) وزنه فاعلن واصله مفاعيلن : حذف أوله على سبيل الخرم ولكن دخله مع الحرم القبض بحذف خامسه (الياء) والخرم مع القبض فى مفاعيلن يسمى شترا . أما أول عجزه (فيما خل) فوزنه مفعولن واصله فاعيلن فقد دخل الخرم وحده

(2) من الهزج وصدره «لو كان» وزنه فاعيل ، وأصله مفاعيلن حذف أوله خرما ولكن دخله مع الخرم الكف فصار فاعيل واجتماع القبض مع الكف في مفاعيلن يسمى خربا .

(3) للشاعر حسن كامل الصيرفى

جـزى الـبـخـيـل على صـالحة
عنى بخفـتـه على ظـهـرى
وعـرفت مـغـنـاهـا بما اشـتـملت
متى الضـلوع لأهـلـهـا قـبـل
من كـان مسرورا بمقـتـل مالك
فـلـيـأت نسوتـنـا بوجـه نهار

٧ – البحر الرجز

قد يطلق « الرجز » على كل شعر قلت حروفه وقصر بيته ، ولكن الرجز فى اصطلاح العروضيين هو هذا البحر. واجزاؤه :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

ويدخله : الجزء (حذف العروض والضرب) – والشطر (حذف نصف البيت)-والنهك (حذف الثلثين) .

وللرجز أربع أعاريض وخمسة أضرب :

(أ) **العروض الأولى تامة**(١) ولها ضربان :

١ – مثلها ومثاله :

دار لسـلـمـى – اذ سـلـيـمـى جارة
قـفـرا تـرى آيـاتها مـثـل الزبـر

وتقطيعه هكذا :

دارن لسل مى اذ سليمى جارتن
قـفـرا تـرى آيـاتها مـثـلـز زبـر

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

---

(١) أى لم يدخلها علة .

٢ – مقطوع [١] – تصير مستفعلن فيه مستفعل وتحول إلى مفعولن ويلزمه الردف على المختار – ومثاله :

القلب منها مستريح سالم   والقلب مني جاهد مجهود

(ب) **العروض الثانية مجزوءة صحيحة** وضربها مثلها . ومثاله :

قد هاج قلبي منزل   من أم عمر مقفر [٢]

(جـ) **العروض الثالثة مشطورة** وهي الضرب وبيته :

ما هاج أحزانا وشجوا قد شجا [٣]

(د) **العروض الرابعة منهوكة** وهي الضرب . ومثاله :

يا ليتني فيها جذع
أخب فيها وأضع [٤]

(١) يدخل هذا الضرب الخبن فتصير مفعولن فيه فعولن ومثاله :

لا خير فيمن كف عنا شره   ان كان لا يرجى ليوم خير

ويمتنع فيه الطي ، واجاز بعضهم استعمال هذا الضرب مذيلا وذلك شاذ لكن المولدين استعملوا فيه التذييل كثيرا حتى في غير هذا الضرب اعتمادا على كثرة توسع العرب فيه « فللعرب توسع واتساع في الرجز لكثرته في كلامهم لسهولته وعذوبته » كما يقول ابن برى

(٢) حكى البعض لهذه العروض ضربا ثانيا مقطوعاً (٣) واتفقوا على جواز القطع في هذا الضرب دون لزومه اجراء للعلة مجرى الزحاف ومثاله :

النفس من أنفس شيء خلقا
فكن عليها ما حييت مشفقا
ولا تسلط جاهلا عليها
فقد يسوق حتفها إليها

قال ابن برى : وهذا أكثر ما يستعمله المحدثون في الاراجيز المشطورة المردوجة وحكى بعضهم استعمال الحذذ مع التسبيغ في مشطور الرجز :

أنا ابن حرف ومعي مخراق   اضربهم بصارم رقراق

وقياس مذهب الخليل حمل هذا على الاقواء فتكون الاضرب مقطوعة وقد أكثر المحدثون في المشطور من الازدواج وهو أن يتحد كل بيتين في القافية واكثروا منه في نظم العلوم كالالفية . (٤) ذهب الأخفش إلى أن المشطور والمنهوك ليسا من الشعر بل من السجع .

ملاحظات :

١ – يجعل الزجاج من الرجز ما بقى على تفعيلة واحدة مثل :

موسى القمر – غيث زخر – يحيى البشر

واتفق الأخفش والخليل وأكثر العروضيين على عدم عد هذا شعرا بل هو سجع عندهم .

٢ – يدخل حشو هذا البحر :

الخبن بصلوح – والطى بحسن – والخبل بقبح .

ويدخل الخبن فى أعاريض الرجز وأضربه .

٣ – الراجح فى المشطور والمنهوك أن عروضهما هى ضربهما فهما ممتزجان ، فالجزء الأخير فيهما عروض وضرب فهما متحدان ذاتا ومختلفان اعتبارا حتى لا يكون البيت خاليا منهما ، فمن حيث وقوع الجزء موقع آخر الشطر الأول من البيت التام أو المجزء فهو عروض ، وباعتبار لزوم تقفيته أو كونه محل القافية ضرب ، واختار هذا الرأى القنائى وغيره .

وهناك أقوال أخرى فى تعين عروض وضرب المشطور والمنهوك فقد قيل إن الموجود فيهما العروض لا الضرب لأن الضرب خاص بالشطر الثانى وهو ليس موجودا هنا ، وقيل العكس وأن الموجود الضرب لا العروض لأن العروض خاص بما كان سابقا على شطر وما هنا ليس كذلك وقيل غير ذلك فيهما[1] .

---

(١) ولا بأس من ذكر باقى الآراء فيهما بعد أن ذكرنا الثلاثة الأراء المشهورة : ٤ – المشطور عروضه التفعيلة الثانية وضربه الثالثة . والمنهوك أولاه عروض وثانيته ضرب – ٥ – المشطور عروضه التفعيلة الأولى وضربه الثالثة . والمنهوك عروضه وضربه محذوفان . والباقى صدره وأول عجزه . أو الباقى حشوه . ٦ – المشطور عروضه التفعيلة الأولى وضربه الثانية والثالثة زيادة على البيت كالترفيل والمنهوك عروضه محذوفة والموجود ضربه لانه حذف منه أربعة أجزاء من أول البيت . ٧ – المشطور نحذف نصف البيت من غير تعيين فآخره إما عروض أو ضرب وعلى هذا المشطور نصف بيت لا بيت كامل – والمنهوك يحتمل =

صور وشواهد

هذا الأصيل كالذهب   يسيل بالمرأى العجب

الزهاوى : أهـكـذا أشقـى   فى كـل أيـامـى

رب أخ لى لم تلده أمى   ينفى الأذى عنى ويجلو همى.

الهى مـا أعـدلك   مليك كل من ملك

أعـطيتـه ما سألا   حكمتـه لو عـدلا

وهبتـه روحى لمـا   أدرى بـه ما فعلا

الصيرفى : كـانت لـنـا أيـام   يا طيب ما كانت

وطـالما وطـالما وطـالما   كفى بكف خالد مخوفها [1]

ما ولدتْ والدة من ولد   أكرم من عبد مناف حسبا [2]

وثقل منع خير طلب   وعجل منع خير تؤده [3]

خود يفوح المسك من   أردانهـا والـعـنـبر

ويقول الشاعر أحمد عرفه من قصيدة عنوانها « تأملات » :

وقـفت أرنـو مرة   بمقـلـة المفـجـع

إلى الشفاه فى الوجوه   والأسى فى الأضلع

إلى الـقـوام ينحنى   مـن عبئـه المروع

= حذف العروض والضرب معا أو بقاءهما وحذف العروض لا الضرب أو العكس . وكل شطرين من المشطور شعر على حدته ولا يسمى قصيدة حتى يبلغ سبعة أشطر ، هذا رأى ابن برى ولا يرى ذلك الدماميني مهما بلغت الأشطر لأنه لا يلتزم فى المشطور الروى والحركة الا فى كل شطرين فقط .

(١) رجز مخبون جميع اجزائه .

(٢) رجز مطوى جميع اجزائه .

(٣) رجز مخبول جميع اجزائه .

إلى الفتاة لم تجد أحلامها فى المطلع
إلى الكبير مغرقا فى عمره المضيع
إلى القديم المنتهى إلى الجديد المترع
إلى الخضم الملجم المحير المفزع
وعدت من تأملى عدت بقلب موجع
أجتر آلام الورى واستقى من ادمعى

٨ – البحر الرمل

أجزاؤه :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ويجوز استعماله مجزوءا. ومثاله من الشعر قول جليلة بنت مرة :

يا ابنة الأقوام إن شئت فلا تعجلى باللوم حتى تسألى

تقطيعه هكذا :

يبنتلاق وام إن شئت فلا تعجلى بل لوم حتى تسألى
فاعلاتن فاعلاتن فعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

وللرمل عروض وستة أضرب :

(ا) **العروض الأولى محذوفة تصير فاعلاتن فيها فاعلن** – وأضربها ثلاثة :

١ – تام [1] ومثاله قول ابن هانئ الأندلسى :

هل تجيرون محبا من هوى
أو تفكرون أسيرا من صفاد [2] ؟

---

(١) أى لم يدخله شىء من العلل .

(٢) وشذ استعمال هذه العروض الأولى تامة مثل قول ابن المعتز :

اقتلا همى بصرف عقار واتركا الدهر فما شاء كانا
ان للمكروه لذعة شر فاذا دام على المرء هانا =

٢ – مقصور – تصير فاعلاتن فيه فاعلات وتحول إلى فاعلان – وبيته :

من رآنا فليحدث نفسه   أنه موف على قرن زوال

٣ – مثلها محذوف مثل :

ودع الصبر محب ودعك   ذائع من سره ما استودعك

(ب) **العروض الثانية مجزوءة صحيحة** – لم يدخلها تغيير بعد الجزء – وأضربها ثلاثة (١)

١– مجزوء مسبغ – تصير فاعلاتن فيه فاعلاتان ، والردف لازم له ليسهل التقاء الساكنين – ومثاله :

أيها الركب المخبو   ن على الأرض المجدون

٢ – مثلها مجزوء صحيح ومثاله :

مقفرات دارسات   مثل آيات الزبور

٣ – مجزوء محذوف – تصير فاعلاتن فيه فاعلن – ومثاله :

ما لما قرت به العينان من هذا ثمن

ملاحظات :

١ – أثبت الزجاج لهذا البحر عروضا ثالثة محذوفة وضربها مثلها :

طاف يبغي نجوة من هلاك فهلك

ليت شعري ضلة أى شيء قتلك

ويحمله غيره على أنه من مشطور المديد أو أن البيتين بيت واحد من المديد التام المجزوء .

٢ – تدخل المعاقبة بأنواعها الثلاثة – الصدر والعجز والطرفين – فى

= ومثله :

رب ليلي أغمد الأنوار الا   نور ثغر أو مدام أو ندام

يا خليلي اعذراني إنني من   حب سلمى فى اكتئاب وانتحاب

(١) شذ التشعيث فى اضرب المجزوء .

هذا البحر . لكن المعاقبة بالطرفين لا تدخل إلا فى التفعيلة الثانية أو الخامسة إذا دخلها الشكل .

٣ – يدخل الخبن جميع أعاريض هذا البحر وأضربه كما يدخل حشوه ، والكف والشكل يدخلان الحشو ولا يدخلان أعاريضه ولا أضربه ..

أما العروض فأحكامها المذكورة تمنع من كفها لأن الأولى محذوفة فليست محلا للكف والثانية الكف فيها مؤد إلى الاجحاف لأنها مجزوءة ، وأما الضرب فلو كف للزم الوقف على متحرك وإذا امتنع الكف فيهما امتنع الشكل من باب أولى .

شواهد وصور :

١ – ومن شواهد هذا البحر قصيدة « رثاء » للشاعر أحمد محمود عرفه :

وشعاع فى صباح حائر فقد القيثار مشبوب الغناء
وجمال غرقت مقلته ذكريات وبكاء ودماء
وخيال ملأت آهاته رحب الأرض وأقطار السماء
وبنين استعبروا من يتم وقضوا من وله إلا ذماء
وذهول قيل فيه امرأة مزقت وجها وقلبا ورجاء
مت فالكون فؤاد واجف فقد السلوى ، وأعياه العزاء
فتحت أعينه من مدة ومشى فيه ارتعاش الضعفاء
فإذا الأصداء موتى هجع وإذا الوحشة أثواب الفضاء

٢ – ومن نماذجه كذلك قصيدة الشمس لحافظ ابراهيم :

لاح منها حاجب للناظرين فنسوا بالليل وضاح الجبين
ومحت آيتها آيته وتبدت فتنة للناظرين
نظر ابراهام فيها نظرة فأرى الشك وما ضل اليقين

قال : ذا ربى فلما أفلت قال إنى لا أحب الآفلين
ودعا القوم إلى خالقها وأتى القوم بسلطان مبين
رب إن الناس ضلوا وغووا ورأوا فى الشمس رأى الخاسرين
خشعت أبصارهم لما بدت وإلى الأذقان خروا ساجدين
نظروا آياتها مبصرة فعصوا فيها كلام المرسلين
نظروا بدر الدجى مرآتها تتجلى فيه حينا بعد حين
ثم قالوا كيف لا نعبدها هل لها فيما ترى العين قرين ؟
هى أم الأرض فى نسبتها هى أم الكون والكون جنين
هى أم النار والنور معا هى أم الريح والماء المعين
هى طلع الروض نورا وجنى هى نشر الورد طيب الياسمين
هى موت وحياة للورى وضلال وهدى للغابرين
صدقوا لكنهم ما علموا أنها خلق سيبلى بالسنين
أالـه لم ينزه ذاته عن كسوف ؟ بئس زعم الجاهلين

٣ – ومن نماذج هذا البحر قصيدة « قصة البعث » للشاعر محمود غنيم :

أى نجم فى سماء العرب صار فى الأفق حديث الشهب ؟
أيها التاريخ بالنور اكتب قصة البعث لشعب ونبى
ولد المختار وضاء الجبين
يا له فجرا جديدا ظهرا روت التوراة عنه خبرا
سائل الانجيل ماذا سطرا عن نبى عربى النسب
يغمر الأرض سناه بعد حين ؟
ولدته مولد العافى الفقير حرة تبكى على فقد العشير
فتولته يد المولى القدير واحتفى الرسل به فى موكب
بين حور قاصرات الطرف عين

قلدته الأرض كالدر الكريم وكريم الدر أغلاه اليتيم
يا لطفل فقد القلب الرحيم ما احتواه فى الصبا صدر أب
هز فى المهد عروش المالكين

ناشئ لم يقض فى اللهو صباه عرف الله ولم يعرف سواه
ما انحنى للات يوما أو مناة دانت الحكمة طرا لصبى
من « قريش » لقبوه بالأمين

قلم الإسلام أظفار الطغاة فابتنى للعرب جاها أى جاه
ومضى يبعث فى الأرض الحياة فأظل الأرض عصر ذهبى
سائل المأمون عنه والأمين

من رأى شعبا شتيتا من رعاة أصبحت تحنى له الدنيا الجباه
أم فى المشرق «كسرى» فغزاه وتحدى «قيصرا» فى المغرب
ناشرا أعلامه فوق السفين

بدوى علم الدنيا الحضارة تخذ الانصاف والشورى شعاره
فإذا الدنيا ابتسام ونضارة يتساوى أهلها فى الحسب
لم لا والكل من ماء وطين

فى سبيل الله أسلاف كرام عرفوا صرح العلا كيف يقام
شيدوا المجد بأشلاء وهام وطلوه بالدم الحر الأبى
لا ينال المجد بالروح ضنين

اجعلوا سيرة « طه » مثلا تزحموا السما بالمنكب
اننا شعب له التوحيد دين
نحن بالحب وبالخير ندين لا نثير الرعب بين الآمنين
ارضنا الفيحاء روض وعرين مذهب أكرم به من مذهب
سنة طه إمام المرسلين

شواهد أخرى :

أبو ماضى : جئت لا أعلم من أين ولكنى أتيت .

التيجانى : هذه الذرة كم تحمل فى الناس سرا .

وإذا رايـة مجد رفـعت نهض الصلت إليها فحواها (١)

ليس كل من اراد حاجة ثم جد فى طلابها قضاها (٢)

إن سعـدا بطـل ممارس صابر محتسب لما أصابه (٣)

الحمد والنعمة لك ، والملك لاشريك لك ، لبيك إن الملك لك

أقصدت كسرى وامسى قيصر مغلقا من دونه باب حديد (٤)

واضـحـات فـارسيـا ت وأدم عـربـيات (٥)

لأطـرقن حصنهم صباحا وأبـركن مبرك النـعـامة

أيما واش وشى بى فـاملأى فـاه تـرابـا

رب ركب قد أناخوا حولنا يشربون الخمر بالماء الزلال

أيام عزى ونفاذ أمرى هى التى أحسبها من عمرى

ليس من جرم ولكن غاظهم شرفى العارض قد سد الأفق

التيجانى بشير :

أنت يـا واهب ألحا نى ويـا مـلـهـم فنى

إنما اصـنـع من كـر مك صـهـبـائى ودنى

كل من فى الكون يمشى فى حـنـايـاه الالـه

لان حتى لو مش الذ ر عـلـيه كاد يدميه

يـاقـتـيلا من يـده مـيـتـا من كـمـده

---

(١) البيت من الرمل دخل الخبن جزءه الأول وكل شطره الثانى – والخبن حسن فى الرمل .

(٢) رمل : مكفوف جميع أجزاء الحشو ، والكف فى الرمل صالح .

(٣) رمل : مشكول (الشكل : الخبن مع الكف) جزؤه الثانى والخامس ، وفيها معاقبة بالطرفين ، ووزنها فعلات .

(٤) رمل مقصور الضرب وقد دخله مع القصر الخبن أيضا .

(٥) رمل مجزؤ مسبغ وقد دخله مع التسبيغ الخبن أيضا .

الصيرفى :

من هو الراقد فى حضرته وجلال الموت رفاف عليه ؟
أيها النفس الشريفة إنما دنياك جيفة
إن هذا الشعر فى الشعر ملك سار فهو الشمس والدنيا فلك
يا هلالا قد تجلى فى ثياب من حرير

حسبك فيما تبتغيه القوت
ما أكثر القوت لمن يموت

الحسن بن وهب كالغيث فى انسكابه
نطنب كيف شئنا فيه ولم نحابه

الشعر صعب وطويل سلمه
إذا ارتقى فيه الذى لا يعلمه
زلت به إلى الحضيض قدمه

التيجانى :

ويحى وويح الضلوع من خافق كالقدر

الشابى :

أقبل الصبح يغنى للحياة

٩ – البحر السريع

أجزاؤه :

مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات

ومفعولات عروضه وضربه لا تأتى إلا وقد دخلها التغيير ، فهى فى العروض تصير إلى فاعلن أو فعلن ، وفى الضرب لابد فيها من تغيير أيضا ، لئلا يوقف على متحرك . والسبب فى ضرورة التغيير فى مفعولات ضعفها بالوتد المفروق الذى أوله لفظ سبب خفيف .

ويستعمل هذا البحر مشطورا ، ولم يستعمل مجزوءا ولا منهوكا لئلا يلتبس بمجزوء الرجز ومنهوكه .

ومثاله :

أنزلني الدهر على حكمه من شامخ عال إلى خفض

وقول الشاعر :

نفسى فداء لبنى مازن من شمس فى الحرب أبطال

وتقطيعه هكذا :

نفسي فداؤن لبني مازن من شمس فلحر بأب طالى

مستفعلن مفتعلن فاعلن مفتعلن مستفعلن فعلن

أعاريض السريع أربعة واضربه ستة :

(أ) العروض الأولى مطوية مكسوفة[1]

(حذف رابع مفعولات وسابعه المتحرك فصار مفعلا ويحول إلى فاعلن) .

واضربها ثلاثة .

١ – مطوى موقوف (تصير مفعولات فيه مفعلات وتحول إلى فاعلان[2] ومثاله :

قد عذب الموت بأفواهنا والموت خير من مقام الذليل

٢ – مثلها مطوى مكسوف ومثاله :

هاج الهوى رسم بذات الغضا مخلولق مستعجم محول

ومثله :

اهبط إلى الأرض فخذ جلمدا ثم ارمهم يا صخر بالجلمد

---

(١) اجاز بعضهم خبن هذه العروض .

(٢) ويلزمه الردف كما يرى ابن عبد ربه .

٣ – اصلم – تصير مفعولات فيه مفعو وتحول إلى فعلن – ومثاله :

قالت ولم تقصد لقول الخنا مهلا لقد ابلغت اسماعى

وقوله :

إن بقلبى روعة كلما أضمر لى قلبك هجرانا

(ب) **العروض الثانية** : مخبولة مكسوفة [1] – تصير مفعولات فيه فعلا وتحول إلى فعلن – وضربها مثلها

النشر مسك والوجوه دنا نسير وأطراف الاكف عنم [2]

(جـ) **العروض الثالثة** : مشطورة موقوفة تصير مفعولات فيها مفعولات – وهى الضرب ومثالها :

ومنزل مستوحش رث الحال

(د) **العروض الرابعة** : مشطورة مكسوفة – تصير مفعولات فيها مفعولا وتحول إلى مفعولن – ومثاله :

يا صاحبى رحلى أقلا عذلى

وجعل مثل هذا من السريع المشطور المكسوف أولى من جعله من الرجز المشطور المقطوع ارتكابا للاخف ، لأنه يلزم على جعله من مشطور

---

(١) الخبل . الخبن مع الطى . والكسف . حذف السابع المتحرك .

(٢) الصحيح أن البيت من الكامل الأحذ العروض والضرب لأنه من قصيدة للمرقش فى المفضليات (ص ١١١ وما بعدها) وفيها بعض تفاعيل جاءت على زنة متفاعلن ، مثل قوله :

ما ذنبنا فى أن غزا ملك من آل جفنة حازم مرغم

هذا وقد اثبت بعضهم لهذه العروض المخبولة المكسوفة ضربا ثانيا (أصلم على وزن فعلن) وعليه مشى الكثير ورجحوه ومثاله :

ليس على طول الحياة ندم ومن وراء الموت ما نعلم

ويرى غيرهم أن هذا الضرب هو الضرب المخبول المكسوف (فعلن) ولكنه زوحف بالأضمار فصار فعلن فليس ضربا آخر بدليل جواز اجتماع النوعين فى قوافى قصيدة واحدة كما فى قصيدة المرقش (١١١ – ١١٥ مفضليات) ..

الرجز تغييران : حذف السابع وإسكان ما قبله ، ويلزم على جعله من مشطور السريع تغيير واحد هو حذف السابعِ المتحرك وما كان فيه تغيير واحد أولى مما فيه تغييران .

ويلاحظ أن هٰذه العروض الرابعة إذا كان معها بيت آخر تشتبه بعروض الرجز الأولى التامة مع ضربها المقطوع إذا صرع بيتها ، لأن كلا منهما يصير إلى « مستفعلن مستفعلن مفعولن – مرتين » والأولى الحكم عليها بأنها من مشطور السريع ارتكابا للاخف وذلك إذا لم تقم قرينة على أحدهما على أن فى حمله على الرجز التزام التصريع المستقبح تكراره فى القصيدة الواحدة لأنه إنما يحسن فى أولها أو فى اثنائها إذا قصد الشاعر الانتقال من مقام إلى آخر.

ويدخل الخبن هذه العروض الرابعة ومثاله :

يا رب قد أخطأت أو نسيت

شواهد وصور

مقالة السوء إلى أهلها أسرع من منحدر سائل
أرد من الأمور ما ينبغى وما تطيقه وما يستقيم

الصيرفى :

فى أبعد الأعماق من نفسى خواطر تهفو إلى حسى
قال لها وهو بها عالم ويحك أمثال طريف قليل
ويلد قطعه عامر وجمل نحره فى الطريق

ومن السريع قصيدة « عروبتى » للشاعر هلال ناجى :

كسائل ما الشمس ما ضوؤها ما لونها هذا الذى تسألين
فدفقة العطر على طيبها يعجز عنها أبلغ الشاعرين
وأنت فى تيهك لو تدركين عروبتى أواه لو تدركين

عروبتى نبع سخى العطاء   عواطف مزحومة بالعبير
هش لها الفلاح رغم العناء   وهلل الشعب الغنى الفقير
عروبتى أغنية حلوة   غنى بها بحاره فى الخليج
وقطع الليل بآهاتها   فى تونس الخضراء صوت بهيج
عروبتى شعر من الأقدمين   تحدرت أبياته من دهور
هز قلوب العرب الأولين   وهزنا برغم كر العصور
عروبتى (آى) تحدى الفنا   أجدادنا قالوه من ألف عام
يشدنا يشد أحفادنا   ما خلد الدهر وعاش الأنام
عروبتى تاريخ أمجادنا   وأسطر بالنور مسطورة
خر على أعتبها دهرنا   نشوان ظن المجد أسطورة
عروبتى وشائج من شعور   تشدنا بعضا إلى بعض
كانت وكانت وحدة فى المصير   فى الأمل المرموق فى النبض
عروبتى ثورة جيل جديد   آمن بالرخاء والوحدة
حياده البناء اس عتيد   مرحى لمن آمن بالحيدة
عروبتى فكر عميق   ينبع من أعماق أعماقنا
يطلع فجر العرب عبر الطريق   ويبتنى الوحدة فى جيلنا
عروبتى واقع تاريخنا   الواقع الحافل بالمجد
الواقع النابع من بيننا   لا الطارئ المقحم عن عمد
مثلما تغمض جفنيها الورود   مثلما تنداح آه فى الوجود
مثلما يوغل نجم فى الصعود   أو كما لاح لنا طيف شرود
خذلتنى أحرفى الريا الطروبة   وأنا امتلاح آلاء العروبة
فى مجالينا الحبيبة

ناجى :

يا من غفت والفجر من دارها   شعشع فى الأفق أبهى سناه
قد طرق الباب فتى متعب   طال به السير وكلت خطاه
عندك قد حط رحال المنى   وفى حمى حسنك ألقى عصاه

١٠ - البحر المنسرح

أجزاؤه :

مستفعلن مفعولات مستفعلن   مستفعلن مفعولات مستفعلن

ويدخله النهك (حذف ثلثي البيت) :

ومثله قول الحماسي :

أبعدت من يومك الفرار فما   جاوزت حيث انتهى بك القدر

ومثل قول الشاعر :

أطلب ما يطلب الكريم من الر   زق لنفسي وأجمل الطلبا

ولم أجد عروة الخلائق الا   الدين لما اعتبرت والحسبا

وتقطيع البيت الأخير هكذا :

ولم أجد عرو تلخ لائق ال   لد دين لم معتبرت ولحسبا

متفعلن مفعلات مفتعلن   مستفعلن مفعلات مفتعلن

للمنسرح ثلاث أعاريض وثلاثة أضرب :

(أ) العروض الأولى صحيحة[1] : وضربها مطوى[2] فيصير

---

(١) يرى بعض العروضيين أن العروض الأولى لم تأت إلا مطوية وأن البيت السابق مصنوع .

(٢) زعم بعضهم لهذه العروض ضربا ثانيا مقطوعا تصير مستفعلن فيه إلى مفعولن واستحسنه المولدون وأكثروا منه وهو وارد عن العرب قليلا .

ومثاله :

ما هيج الشوق من مطوقة   قامت على بانة تغنينا

، عليه تاجان فوق مفرقه   تاج جلال وتاج إخبات

والحسن اتساقه وعذوبته أكثر منه المولدون حتى استعملوه من غير ردف كقوله :

لو كنت يوم الوداع حاضرنا   وهن يطفين لوعة الوجد

لم تر الا عيون باكية   تسفح من مقلة على خد

مستفعلن إلى مفتعلن ومثاله :

أن ابن زيد لازال مستعملا للخير يفشى فى مصره العرفا

ومثله :

إلى المفدى ابى يزيد الذى يضل غمر الملوك فى ثمده [1]

(ب) **العروض الثانية منهوكة موقوفة** وهى الضرب – تصير مفعولات إلى مفعولات والردف لأزم لها لدفع التقاء الساكنين.

مثل :

صــبرا بنى عــبــد الــدار

(جـ) **العروض الثالثة** منهوكة مكسوفة : وهى الضرب تصير مفعولات فيها إلى مفعولا وتحول إلى مفعولن ، والردف فيها مستحسن.

مثل :

وبــل أم سعــد سعــدا
صرامـــة وجـــدا
وفــارسـا مــعــدا
ســد بــه ما ســدا [2]

---

(١) يمتنع فى العروض الأولى الخبل لأن آخر الجزء الذى قبلها متحرك فلو خبلت العروض لتوالى خمس حركات وهو ممنوع فى الشعر.

ويمتنع فى ضربها الخبن لانه مطوى فلو خبن لحصل الخبل فيجىء المحذور السابق. ويلاحظ أن مستفعلن ضرب هذه العروض الأولى يجب طيه أو قطعه دون مستفعلن الضرب فى أمثال هذا البحر كالرجز مثلا لأنه هو والسريع والمقتضب إخوة إذكل واحد منها مركب من مستفعلن مرتين ومفعولات إلا أن مفعولات عروض فى السريع وصدر فى المقتضب وحشو فى المنسرح والتغيير لازم فى ضرب السريع لما مر (عدم الوقوف على المتحرك) وفى المقتضب لما سيأتى فغير ضرب المنسرح أيضا ليساوى أخويه.

(٢) ويلاحظ أن الطى ممتنع فى العروض الثانية والثالثة لقرب الرابع من الوتد المفروق.

ومن ذلك يعلم امتناع الخبل من باب أولى.

ويلاحظ أن المنهوك من الشعر ، إلا عند الأخفش الذى يرى أن المنهوك مطلقا ليس من الشعر.

شواهد هذا الوزن :

من شواهد هذا البحر قصيدة للشاعر على أحمد باكثير عنوانها « زيارة إلى كسب » :

حياك صوب الغمام يا « كسب » يا روضة كل ما بها عجب
طريقها ساحر يقول لنـــا قفوا ! هنا سؤلكم ، هنا الأرب
ما حبكم فى أقيرع هـــرم لا نبت فى رأسه ولا عشـب
يمسح الغـيم رأسه عبثـا لعل شعرا ينمو فيأتشب
يا غيم ما أنت مصلح ابدا ما افسدته القرون والحقب !
استغفر الله ، لا . أريد له ذما ولا ينبغى لى الكذب
ما برحت فى قذاله قـزع تكاد من ضعف جذرها تثب
هذا الذى قاله الطريق لنا وهو مقال تشوبه الريب
فالجبل الأقرع الذى يشير له شيخ وقور يحوطه الرهب
من دونه اجبل تحف به كـأنهن البـنون وهو أب
فهم وقوف على مراتبهم فى السن ، دستورهم هو الأدب
يملى عليهم ضروب حكمته وكلهم منصت له طرب
حاشا فريق الشباب انهمو يثنيهم اللهو عنه واللعب
فى الغاب . . لا يبرحونه ابدا حيث يميس الصنوبر الاشب
وحيث يزهي التفاح مختلفا ألـوانـه والـرمـان والـعـنب
والتين تثنيك عنه خضرته والطعم حلو كأنه الضرب
ترى الينابيع ههنا وهنا يلذ منها للشارب النغب
صفاؤها يخدع العيون فلا يا ما ترى الماء وهو ينسكب
تحنو على النبع من نزارته كالطفل يعروك نحوه الحدب
تـظـنـه نـافـدا لساعتـه وهو هو الدهر دائم سرب

شواهد ونماذج أخرى :

منازل عفاهن بذى الارا ك كل وابل مسبل هطل [1]

إن سميرا أرى عشيرتـه قد حدبوا دونه وقد أنفو [2]

وبـلـد متشـابـه سمتـه قطعه رجل على جمله [3]

لا تهين الفقير علك أن تركع يوما والدهر قد رفعه [4]

عـاضت بوصـل صدا تـريـد قـتلى عـمـدا

اظـل يـقـظـان نـذكره حتى إذا نمت كان لى حلما

قاتلى القوم يا خزاع ولا يدخلكمو من قتالهم فشل [5]

أكلما حاربت خزاعـة تحدونى كأنـى لأمهم جمل

راحوا بيحيى ولو تطاوعنى الأقدار لم تبتكر ولم ترح

وإنما أولادنـا بـيـنـنـا أكبادنا تمشى على الأرض

لا تغبط المرء أن يقال له أمسى فلان لسنه حكما

برمت بالـنـاس وأخلاقهم فصرت أستأنس بـالوحدة

---

(١) من المنسرح . حشوه مخبون . والخبن فيه جائز .

(٢) من المنسرح . حشوه مطوى . والطى فيه حسن .

(٣) من المنسرح . حشوه مخبول . والخبل فيه قبيح .

(٤) هو من المنسرح وصدره « لا تهى » وزنه فاعلن وأصله مستفعلن فماذا حدث فيها ؟ دخل مستفعلن الخبن فصارت متفعلن . وصار أوله على صورة وتد مجموع فدخله الخرم فصار مفعلن وحول إلى فاعلن ودخول الخرم هنا جائز عند بعضهم وممتنع عند الخليل ، وحينئذ يحمل ما هنا على الشذوذ . ويلاحظ أن بعض العروضيين أخطأ بجعل هذا البيت من الخفيف حيث جعلوه هكذا :

لا تهين الـفـقير عـلك أن تـر كـع يومـا والـدهـر قـد رفـعـه

وسبب الخطأ :

١ - أن البيت من قصيدة جميع أبياتها من المنسرح ، ومنها :

وصـل حـبـال الـبـعـيد ان وصـل الحبـل واقص الـقـريب إن قـطـعـه

٢ - رواية الجاحظ للبيت : « لأحقرن الفقير » (١٩٣ جـ ٣ من البيان والتبيين) ورواية الحصرى . ولا تعادى الفقير » (٢٢٧ جـ ٢ زهر الأداب) ورواية المبرد « ولا تهين » (٢٦٠ جـ ١ الكامل للمبرد) .

(٥) هذا البيت مثل البيت السابق .

أعندكم من صروف دهر كمو فإنه فى الكرام متهم
إن الثمانين وبلغتها قد أحوجت سمعى إلى ترجمان
إنى إذا لم يكن أخى ثقة قطعت منه حبائل الأمل
يضطرب الخوف والرجاء إذا حرك موسى القضيب أو فكر
كأن تلك الدموع قطر ندى يقطر من نرجس على ورد
قد طلب الناس ما بلغت فما نالوا ولا قاربوا وقد جهدوا
تالله أنسى مصيبتى أبدا ما أسمعتنى حنينها الابل
أقسم بالله وآياته والمرء عما قال مسئول
يموت راعى الضأن فى جهله موتة جالينوس فى طبه
ينضحن فى حافاتها بالأبوال
أهيم بالحسن كما ينبغى وأرحم القبح فأهواه
من سره العيد فما سرنى بل زاد فى همى وأحزانى
صفحنا عن بنى ذهل وقلنا القوم اخوان،[1]
إنا محيوك ياسلمى فحيينا
وإن سقيت كرام الناس فاسقينا[2]
لا يركنن أحد إلى الاحجام يوم الوغى متخوفا لحمام[3]
إنى وحواء وترك الندى كالعبد إذ قيد احجاله[4]
نستوقد النبيل بالخضيض ونصطاد نفوسا بنت على الكرم[5]
ليس الجمال بمئزر فاعلم وإن رديت بردا[6]
قاتلى القوم يا خزاع ولا يدخلكم من قتالهم فشل[7]
قومى همو قتلوا أميم أخى فإذا رميت يصيبنى سهمى[8]
مهلا بنى عمنا مهلا موالينا لاتنبشوا بيننا ماكان مدفونا[9]
اللؤم أكرم من وبر ووالده واللؤم أكرم من وبر وماولدا[10]

---

(١) هزج أوا: .. الوافر (٢) بسيط (٣) كامل (٤) سريع (٥) منسرح
(٦) كامل (٧) منسرح (٨) كامل (٩) بسيط (١٠) بسيط

أبكانى الدهر ويا ربما اضحكنى الدهر بما يرضى [1]
ومن تكن الحضارة أعجبته فأى رجال بادية ترانا [2]
ما أقرب الناس من رجائى وأبعد الصبر عن بكائى
خلقت من بهجة وطيب إذ خلق الناس من تراب
الصيرفى : يا نغمة رنت فى مسمع الشاعر
إن يحسدونى فإنى غير لائمهم
قبلى من الناس أهلى الفضل قد حسدوا [3]
أظن الحلم دل على قومى وقد يستجهل الرجل الحليم [4]
إنى أبى الله إن أموت وفى صدرى هم كأنه جبل [5]
ولا تبقى صروف الدهر انسانا على حال [6]
بعكاظ يعشى الناظرين إذا هموا لمحوا شعاعه [7]
وكيف يلام محزون كبير فاته ولده [8]
كل شىء قاتل حين تلقى أجلك [9]
كنت الضنين بمن أصبت به وسلوت حين تقادم الأمر [10]
مضوا لا يريدون الرواح وغالهم
من الدهر أسباب جرين على قدر [11]
أبعدت من يومك الفرار فما
جاوزن حيث انتهى بك القدر [12]
أبكى لعبد الله إذ حثت قبيل الصبح ناره [13]
إن شواء ونشوة وخبب البازل الأمون [14]
قد كان صرم فى الممات لنا فعجلت قبل الموت بالصرم [15]
منى إن تكن حقا تكن أحسن المنى وإلا فقد عشنا بها زمنا رغدا [16]
اخوتى لاتبعدوا ابدا والردى والله إن بعدوا [17]

(١) سريع (٢) وافر.
(٣) بسيط (٤) وافر (٥) منسرح (٦) هزج (٧) كامل (٨) وافر
(٩) سبق ذكر الخلاف فيه (١٠) كامل (١١) طويل (١٢) منسرح
(١٣) كامل (١٤) بسيط (١٥) كامل (١٦) طويل (١٧) للمديد.

١١ – البحر الخفيف

أجزاؤه :

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

ويدخله الجزء

ومثال الخفيف قول المتنبى :

عش عزيزا أومت وأنت كريم بين طعن القنا وخفق البنود

وتقطيعه هكذا :

عش عزيزن أومت وأن تكريمن بين طعنل قنا وخف قلبنودى

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

وأعاريضه ثلاثة وأضربه خمسة :

(أ) **العروض الأولى صحيحة**[1] : ولها ضربان :

١ – صحيح مثلها :

عمرت للسرور دهرا فصارت للتعزى رباعهم والتأسى[2]

---

(١) أى سالمة من العلل .

(٢) يدخل هذا الضرب التشعيث جوازا ، ولا يدخل العروض إلا إذا صرع البيت وإلا فدخوله فيها ضرورة .

والتشعيث تغيير فاعلاتن إلى زنة مفعولن وفى هذا آراء :

١ – أن هذا التغيير بحذف العين من فاعلاتن فتصير فالاتن وتحول إلى مفعولن .

٢ – حذف اللام فتصير فاعاتن وتحول إلى مفعولن .

٣ – حذف الألف وتسكين اللام وذلك على القطع فتصير فاعلتن وتحول إلى مفعولن .

٤ – خبن فاعلاتن فتصير فعلاتن ثم إضمارها فتصير فعلاتن وتحول إلى مفعولن .. وأولى هذه الآراء هو الأول لأنه أخفها عملا.ورجحه كثيرون . هذا والتشعيث علة جارية مجرى الزحاف فى عدم اللزوم ، ومثاله :

دمــرت آثــار الحضــارة ظــلما قــتــل الــعــلم بــانــيــا هــدامــا

جــددوهــا وحولوا الحرب ســلما وقوى الــذرة اجــعــلوهــا سلامــا

(هداما = مفعولن)

٢ – محذوف – تصير فاعلاتن فيه إلى فاعلن – ومثاله :

ليت شعري كيف اللقاء بهند   هجر هند يقودني للردى

ومثله :

عين بكي بالمسبلات أبا الحا   رث لا تدخري على زمعه

(ب) **العروض الثانية محذوفة** : وضربها مثلها . ومثاله :

إن قدرنا يوما على عامر   ننتصف منه أو ندعه لكم

(جـ) العروض الثالثة : مجزوءة صحيحة ولها ضربان :

١ – مجزوء صحيح مثل :

ليت شعري ماذا ترى   أم عمرو في أمرنا

ومثله :

نام صحبي ولم أنم   من خيال بنا ألم

٢ – مجزوء مخبون مقصور – تصير مستفع لن فيه الى متفعل وتحول إلى فعولن – مثل :

كل خطب إن لم تكو   نوا غضبتم يسير[1]

ملاحظات :

١ – تدخل المعاقبة في هذا البحر ، بين نون فاعلاتن وسين مستفع لن بعده وبين نون مستفع لن وألف فاعلاتن بعده ، فيتصور أقسامها – الثلاثة الصدر والعجز والطرفان – فالخبن في مستفع لن لسلامة نون فاعلاتن قبله صدر . والكف فيه لسلامة ألف فاعلاتن بعده ، أو في فاعلاتن لسلامة سين مستفع لن بعده عجز . والشكل في مستفع لن أو فاعلاتن إذا وقع طرفان .

---

(١) ويدخل الردف هذا الضرب .

وجعل بعضهم للتخفيف المجزوء عروضا ثانية مخبونة مقصورة مع الجزء وضربها مثلها . ومنه قول ابي العتاهية :

عتب ما للخيال   خبريني ومالي

ولما قيل له : خرجت عن العروض قال : أنا سبقت العروض :

ومثاله : اشرقت لي بدور   من سماء تنير

ووزنه : فاعلاتن فعولن   فاعلاتن فعولن

والمعاقبة بالطرفين تدخل فى الخفيف الجزء الثانى والثالث والرابع والخامس وفى الرمل الجزء الثانى والخامس وفى المديد أول عجزه فقط .

ومنع الاخفش المعاقبة بين نون فاعلاتن وسين مستفع لن بعدها ، فأجاز اجتماع كف تلك وخبن هذه ، وادعى أن ذلك مذهب الخليل ، واختاره البعض .

شواهد ومثل

الشابى :

عذبة أنت كالطفولة كالأحلام كاللحن كالصباح الجديد
نحن نمشى وحولنا هذه ، الاكوان تمشى لكن لأية غاية

شوقى :

جمعتنا فأحسنت ساعة تفضل العمر
غير مجد فى ملتى واعتقادى نوح باك ولا ترنم شادى
حسبك الفكر ثروة فهو ذخر على الحقب
وفؤادى كعهده لسليمى بهوى لم يحل ولم يتغير(١)
والمنايا من بين سار وغاد كل حى فى حبلها علق(٢)
يا عبير ما تظهر من هواك أو تجن يستكثر حين يبدو(٣)
صرمتك اسماء بعد وصالها فأصبحت مكتئبا حزينا(٤)
أيها اللائمون ماذا عليكم أن تعيشوا وأن أموت بدائى
ليت من شفنى هواه رأى زفرات الهوى على كبدى

---

(١) خفيف مخبون حشوه — والخبن فيه حسن .

(٢) خفيف مخبون ضربه المحذوف .

(٣) خفيف مكفوف حشوه وعروضه — والكف حذف السابع الساكن وهو فى الخفيف جائز .

(٤) خفيف مشكول جزؤه الأول فالثالث والخامس .. والشكل : الخبن مع الكف — وهو فى الخفيف قبيح .

حسن كامل الصيرفى :

ابسمى للصباح فهو مغنى السماح

الصيرفى :

هدأ الموج فاسبحى وسجا البحر فامرحى

التيجانى :

وعبدناك ياجمال وصغنا لك أنفاسنا هياما وحبا

١٢ – البحر المضارع

أجزاؤه :

مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن

مجزؤ وجوبا .

وله عروض واحدة صحيحة : مع الجزء وضربها مثلها :

دعانى إلى سعادا دواعى هوى سعادا

تقطيعه هكذا :

دعانى إلى سعادا دواعى هـ وى سعادا

مفاعيل فاع لاتن مفاعيل فاع لاتن

فالجزء الأول والثالث مكفوفان بحذف السابع الساكن منهما .

ملاحظات :

١ – بين ياء مفاعيلن ونونها فى بحر المضارع – سواء كانت مفاعيلن أول الشطر الأول أو أول الشطر الثانى فيه : – المراقبة :

فلا تثبت الياء والنون معا ولا يحذفان معابل لابد من حذف احداهما وبقاء الأخرى ففى البيت السابق حذفت النون وبقيت الياء .

فالمراقبة فى هذا البحر تأتى فى الجزء الأول والثالث منه وهى واجبة عند كثير من العروضيين فيهما ، بل قيل إن وجوب المراقبة فى المضارع محل اجماع ، ولذا يدخل هذا البحر من الزحاف القبض والكف على البدل عند القائلين بوجوب المراقبة فى المضارع .

وزعم بعض العروضيين أنه يجوز فى هذا البحر ترك المراقبة وانشدوا على سلامة مفاعيلن فيه من القبض والكف :

بنو **سعد** خير قوم **لجارات** أو معان

والصحيح أنه لا حجة فيه لأن قائله مولد . كما انشدوا على اجتماع القبض والكف فيه معا :

أشاقك طيف مامه **بمكة** أو حمامه[1]

مفاعل فاع لاتن مفاعل فاعل لاتن

ولا حجة لهم فى هذا البيت لجواز أن يكون من مشكول المجتث ويكون وزنه هكذا :

متفع ل فاعلاتن متفع ل فاعلاتن

أو من العروض المجزوءة المقطوفة التى حكاها الأخفش للوافر ويكون وزنه هكذا :

أشاقك طيف مامه بمكة أو حمامه

مفاعلتن فعولن مفاعلتن فعولن

٢ - يدخل الخرم مفاعيلن فى المضارع . وستأتى مثل ذلك فى التطبيقات :

٣ - فاع لاتن العروض لا يجوز فيها إلا الكف ، وفاع لاتن الضرب لا يجوز فيها شيء اصلا .

٤ - الذى أورد شواهد هذا البحر هو الخليل ، وانكر الاخفش أن يكون من كلام العرب ، وقال الزجاج : ورد قليلا حتى أنه لا يوجد منه لعربى قصيدة .

---

(١) ومثله

فؤادك من صفاء وعقلك من ذكاء

وورنه : مفاعل فاعلاتن - فهو مضارع لم تدخله المراقبة مع وجوبها فيه وهذا مما يرجع حمله على غيره مثل الوافر (والعروضة مجزوءة مقطوفة) أو المجتث (المشكول) .

شواهد ونماذج

ابن عبد ربه :

أرى لـلـصـبـا وداعـا ... ومـا يـذكـر اجتماعـا

وقـد رأيت الـرجـال ... فما أرى مـثـل زيـد[1]

سوف أهـدى لسـلـمى ... ثـنـاء على ثـنـاء[2]

إن تـدن مـنـه شبرا ... يـقـربك مـنـه بـاعـا[3]

بـنـو الوادى خير قوم ... لأمجاد خـالـدات[4]

أبـيـت والـعـشق قـيـدى ... ورقـعـة الأرض حبسى[5]

وقـلـبـه من حـديـد ... وطـرفـه مـن سقـام[6]

صنت نفسي عما يدنس نفسى ... وترفعت عن جدا كل جبس

سلام على الـديـار ... سلام على الحبـيـب

(١) مضارع مقبوض جزؤه الأول والثالث ، والعروض مكفوفة والضرب سالم من القبض والكف .

(٢) تقطيعه هكذا : سوف أ هـ (فاعلن) – دى لسلمى (فاع لاتن) ثناء ، (مفاعيل) – لى ثنائى (فاع لاتن) فهو من المضارع .

فالجزء الأولى « فاعلن » أصله مفاعيلن – دخله الخرم فصار فاعيلن ، ثم قبض فصار فاعلن . والخرم مع القبض فى مفاعيلن يسمى شترا : ولا يأتى الخرم وحده فى المضارع كما لو قلنا :

مـنصور جـاء يهذى ... يـقـول لات فـرار

وسبب ذلك أنه لابد مع الخرم من القبض أو الكف – لوجوب أحدهما فى مفاعيلن هنا – فتصير مفاعيلن إذا خرمت مع القبض « فاعلن » ، وإذا خرمت مع الكف « فاعيل » فالمضارع لا يجوز فيه الخرم وحده إلا مع القبض أو الكف لعلة المراقبة .

(٣) ان تدن فاعيل أو مفعول وأصلها مفاعيلن خرم فصار فاعيلن ثم كف فصار « فاعيل » و« يقربك » وزنها مفاعيل . فالبيت من المضارع الذى خرم وكف صدره واجتماع الخرم مع الكف فى مفاعيلن يسمى خربا .

(٤) مضارع خال من المراقبة مع وجوبها فيه .

(٥) وزنه : « مفاعلن فاع لاتن » مرتين . فيكون من المضارع المقبوض صدره وأول عجزه أو وزنه : « متفع لن فاعلاتن مرتين فيكون من المجتث المخبون على ما سيأتى

(٦) هو مثل البيت السابق .

يا حريصا على الغنى ... قاعدا بالمراصد
وقد ترى مثل هند ... ولا ترى مثل ليلى
وإذا لم يكن من الموت بد ... فمن العجز أن تموت جبانا
وحسبك من زياد ... مواهب كالشموس
بلادنا فى كفاح ... ووديك فى ازدهار
ما ابالى إذا النوى قربتكم ... فدنوتم من حل أو من سارا
يا هلالا يدعى ابوه هلالا ... جل باريك فى الورى وتعالى
ذل من يغبط الذليل بعيش ... رب عيش اخف منه الحمام
فإن تدن منه شبرا ... يقربك منه باعا
عتب ما للخيال ... خبرينى وما لى[1]
أبيت والعشق قيدى ... ورقعة الأرض حبسى[2]

١٣- البحر المقتضب

مفعولات مستفعلن مستفعلن ... مفعولات مستفعلن مستفعلن

مجزوء وجوبا .

وله عروض واحدة : مطوية مع الجزء وضربها مثلها ، فيكون البيت هكذا :

مفعولات مفتعلن ... مفعولات مفتعلن

ومثاله : حف كأسها الحبب فهى فضة ذهب .

إلا أن مفعولات هنا دخلها الطى أيضا فصارت مفعلات

ومثله أيضا :

أقبلت فلاح لها ... عارضان كالشبج

---

(١) مضارع .

(٢) مضارع أو مجتث .

تقطيعه هكذا :

أقبلت ف لاح لها عارضان كشبجى

مفعلات مفتعلن مفعلات مفتعلن

ملاحظات :

١ – طي العروض والضرب فى هذا البحر واجب . وحكى البعض سلامتها من الطى وهو شاذ .

٢ – مفعولات فى هذا البحر – سواء أكانت أول الصدر أو أول العجز – يدخلها من الزحاف الخبن والطى على البدل عند القائلين بوجوب المراقبة هنا فى هذا البحر فتكون المراقبة بين فاء مفعولات وواوها.والبيت السابق شاهد على مجيئها بحذف الواو لدخول الطى فى التفعيلة ، ومثال مجىء المراقبة بالخبن بحذف الفاء قوله :

أتانا مبشرنا بالبيان والنذر

تقطيعه هكذا :

أتانا م بشرنا بلبيان وننذرى

معولات مفتعلن مفعلات مفتعلن

فمفعولات الأولى دخلها الخبن وهو الشاهد ، أما الثانية فقد دخلها الطى كالبيت الذى قبله .

وحكى البعض سلامة مفعولات من المراقبة فى هذا البيت وانشد :

لاأدعوك من بعد بل أدعوك من كثب

٣ – انكر الاخفش – على ما رواه الدماميني – أن يكون المضارع والمقتضب من شعر العرب ، وزعم أنه لم يسمع منهم شىء منهما ، وهذا مردود بنقل الخليل . وقال الزجاج : هما قليلان حتى إنه لا يوجد منهما قصيدة لعربى وإنما يروى البيت والبيتان .

ولعل مراد الاخفش انكار كثرتهما عند العرب وعدم سماع شيء منهما بكثرة عنهم وحينئذ يرجع إلى ما قاله الزجاج من القلة . وهذا التأويل وإن كان بعيدا من كلامه لكنه مقبول هنا ، ويؤيده نقل كثير من العلماء أن الأبحر عند الأخفش ستة عشر بحرا لا أربعة عشر ومن هؤلاء الدماميني نفسه .

أمثله وشواهد .

بـــالـــبـــعـــاد تجزيني يـــا غـــزال يبرين
حـــامـــل الهوى تـــعـــب يـــســـتـــخـــفـــه الـــطـــرب
الـــدموع هـــاطـــلـــة والضـــلـــوع تـــلـــتهب
إن لـــلـــغـــرام يـــدا مسنى بها الـــعـــطـــب

١٤ـ البحر المجتث

أجزاؤه :

مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن

مجزوء وجوباً فيصير :

مستـــفـــع لـــن فـــاعلاتـــن مســـتـــفـــع لـــن فـــاعلاتـــن

ومثاله قول ابن خفاجة الاندلسي :

يـــا لـــيـــل وجـــد بـــنـــجـــد أمـــا لـــطـــيـــفـــك مسرى ؟
ومـــا لـــدمـــعـــي طـــلـــيـــقـــا وأنجـــم الـــلـــيـــل أسرى ؟

وتقطيع البيت الأول هكذا :

يا ليل وج دن بنجدن أمـــا لـــطـــى فك مسرى
مســـتـــفـــع لـــن فـــاعلاتـــن مـــتـــفـــع لـــن فـــاعلاتـــن

٢ – للمجتث عروض واحدة صحيحة :

مع الجزء ، وضربها مثلها مجزوء صحيح

ومثاله :

البطْن منها خميص والوجه مثل الهلال

ملاحظات :

١ – يدخل التشعيث عند الاكثرين جوازا فى ضرب المجتث ، فتصير فاعلاتن فيه إلى مفعولن ، ويدخل التشعيث العروض إذا كانت مصرعة وشذ دخوله العروض فى غير التصريع .

ومثال تشعيث الضرب :

لم لا يعى ما أقول ذا السيد المأمول

والتشعيث علة جارية مجرى الزحاف فى عدم اللزوم .

٢ – يمتنع كف ضرب هذا البحر لاستلزامه الوقف على متحرك ، ومن باب أولى امتناع الشكل .

شواهد وصور

ولو علقت بسلمى علمت أن ستموت[١]

ما كان عطاؤهن إلا عدة ضمارا[٢]

أولئك خير قوم إذا ذكر الخيار[٣]

---

(١) مجتث جميع اجزائه مخبونة .

ووزنه : متفع لن فعلاتن متفع لن فعلاتن

ففيه معاقبة بين نون مستفع لن وألف فاعلاتن فى الصدر وأول العجز ، وهى معاقبة بالصدر ولا يرى الاخفش المعاقبة فى أول الشطر الثانى هنا .

(٢) مجتث جميع أجزائه مكفوفة الا الضرب ، ووزنه :

ما كان ع .طاؤهن الا عد تستضمارا

مستفع ل فاعلات مستفع ل فاعلاتن

ففيه معاقبة بين نون مستفع ل وألف فاعلاتن بعد – معاقبة بالعجز حذفت نون مستفع لن وبقيت ألف فاعلاتن فى الصدر والعجز .

(٣) مجتث . جزؤه الأول والثالث مشكولان (الشكل/ الخبن مع الكف) . ووزنه هكذا :

ومن بحر المجتث قصيدة شاطئ التوبة لمحمود حسن اسماعيل ، ومنها :

وشاطئ فى يديه ... كفارة للخطايا
ذهبت يوما إليه ... بأدمعى وشفتايا
وبالمعاصى اللواتى ... دفنتها فى حشايا
وبالذنوب اللواتى ... صحبتها فى سرايا
ورحت ألقى لديها ... تبتلى وهدايا
فصرت قبرا غريبا ... تناهشته المنايا
زفوا عليه غصونا ... منضرات صبايا
وحملوه طيورا ... لقنتها من غنايا
وصرت بعض صلاة ... تضم بعض الخطايا
وتوبة فى خطاها ... تمشى الذنوب عرايا
كأنها من خفاء ... للاثم صارت مطايا
أو أنها من رياء ... أضحت لديه مرايا
ذهبت يوما ونفسى ... جريحة تتعايى
وللمعاصى عواء ... مدمدم فى الحنايا
كأنه صوت ذئب ... تغافلته العشايا

شاعر :

وأهيف قام يسقى ... والسكر يعطف قده
فكاد يشرب نفسى ... وكدت أشرب خده
على الديار القفار ... والنؤى والأحجار
تظل عيناك تبكى ... بواكف مدرار

=

ألائك خير قومى ... إذا ذك رلخيارو
متسنع ل فاعلاتن ... متفع ل فاعلاتس

وفى البيت فى جزئه الثالث « إذا ذك » معاقبة بالطرفين ، حذفت السين لسلامة نون فاعلاتن قبله ، وحذفت نونه لسلامة ألف فاعلاتن بعده . أما الجزء الأول فليس فيه معاقبة بالطرفين لأنه ليس قبله سبب تتم المعاقبة فيه.

شاعر :

أيمن الحمى عـــــرب لى بـــربــعــهــم أرب
كـــلـــما ذكـــــرتهمو هـــــزنى لهم طـــــرب
لا تأمن الدهر والبس لــكــل حــال لــبوسا
لا أركب البحر أخشى على مـــنـــه المعـــاطب
الـــدموع هـــاطـــلـــة والضــــلوع تـــلـتهب
لا والذى شق خمسى ما غير وجهك شمسى
بـــالـــبـــعـــاد تجزيني يـــا غـــزال يبرين
هـــل لـــذاك من سبب أم تـــريـــد تودينى
وشادن ذى دلال مـــعصب بـــالجمال

الصيرفى :

صـــدى ونور ودمع شعـر له القلب تبع
مـــازيــفــتــه يــراع ولا تخطـــاه طـــبـــع

عزيز اباظة فى رواية العباسة :

بين الجوانح قـــلـــب مـــدلـــه بك صب

١٥ – البحر المتقارب(١)

أجزاؤه :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

ويأتى مجزوءا .

ومثاله :

أكذب نفسى بأن قد سخطت وما كنت أعهد ظنى كذوبا
ولو لم تكن ساخطا لم أكن أذم الزمان وأشكو الخطوبا
أراقب رأيك حتى يصح وانظر عطفك حتى يثوبا

---

(١) بفتح الراء وهو المسموع . ويكسرها وهو ظاهر .

وتقطيع البيت الأخير هكذا :

أراق برأى كحتى يصح وانظْ رعطفِ كحتى يثوبا
فعولُ فعول فعولن فعول فعولُ فعول فعولن فعولن

وللمتقارب عروضان وستة أضرب :

(أ) **الأولى صحيحة**[1] : واضربها أربعة :

١ – صحيح مثلها[2] ومثله قول الحطيئة :

تحنن على هداك المليك فإن لكل مقام مقالا

٢ – مقصور تصير فعولن فيه إلى فعول – والردف لازم له ومثاله :

بنى النيل هبوا بنى النيل سيروا فما العيش إلا العلا والفخار

ومثله :

وطعمْ الهوان كطعم المنون ويأبى الهوان كرام الرجال

٣ – محذوف – تصير فعولن فيه إلى فعو وتحول إلى فعل . مثل :

أتوب إليك من السيئات وأستغفر الله من فعلتى

٤ – ابتر – تصير فعولن فيه إلى فع بحذف السبب الخفيف (لن) ثم تحذف الواو مع اسكان العين على سبيل القطع فتصير فع – ومثله :

خليلى عوجا على رسم دار خلت من سليمى ومن مية

ومثله :

فقد يكتم المرء أسراره فتظهر فى بعض أشعاره

(ب) **العروض الثانية**[3] : مجزؤة محذوفة . ولها ضربان .

---

(١) ويجوز دخول الحذف فى هذه العروض – أى حذف السبب الخفيف – فى بيت من القصيد. وتركه فى آخر منها وذلك لأن الحذف هنا من العلل الجارية مجرى الزحاف – وستأتى مثل له. وجوز بعضهم فى هذه العروض القصر فتصير فعولن فيها فعول ، وجعله هنا من العلل الجارية مجرى الزحاف .

(٢) أى سالم من التغيير.

(٣) جوز بعضهم فى هذه العروض القطع وجعله هنا علة جارية مجرى الزحاف.

١ – مثلها ، وبيته :

وكـم لى على بلـدتى بـكـاء ومسـتعبر

ومثله :

أمـن دمـنـة أقـفـرت لسـلـمى بـذات الغضا

٢ – مجزؤ أبتر ومثاله :

تـعـفف ولا تـبـتـئس فما يـقض يـأتـيـكا

ملاحظات :

١ – يدخل القبض حشو هذا البيت وعروضه ولا يدخل الضرب

٢ – وردت العروض الثانية المجزوءة المحذوفة مع ضربها الأول المحذوف ، ولم ترد عروض مجزوءة بلا حذف ويكون ضربها مجزوءا لا حذف فيه .

شواهد

أفـاد فـجـاد وساد فقاد وقال فزاد وعاد فأفضل (١)
لولا خداش أخذت جمالا ت سعد ولم أعطه ماعليها (٢)
قـلت سدادا لمن جاءنى فأحسنت قولا وأحسنت رأيا (٣)
الصيرفى :
أنا الروض لكن انكرتنى بلابله أنا الغصن لكن ياعدتنى بلابله (٤)

---

(١) متقارب جميع أجزائه مقبوض ماعدا الضرب. والقبض فى المتقارب جائز الا فى الجزئين الواقعين قبل الضربين الابترين فيمتنع فيهما القبض عند الخليل ، واجازه فيهما الأخفش والزجاج .

(٢) متقارب جزؤه الأول « لولا » ووزنه فعلن وأصله فعولن خرم بحذف أوله فصار « عولن » وحول إلى فعلن .

(٣) متقارب جزؤه الأول « قلت » ووزنه فعل ، وأصله فعولن خرم فصار عولن ثم قبض فصار عول وحول إلى « فعل » .

(٤) من بحر الطويل .

التيجانى بشير :

أحبك حتى تبيد السماء ويبتلع النيرات الأبد
فذكرى تجئ وأخرى تمر وليل تقضى وفجر ألم

الشابى :

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلابد أن يستجيب القدر

١٦ – البحر المتدارك[١]

أجزاؤه :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

ويدخله الجزء . ومثاله :

ياليل الصب متى غده أقيام الساعة موعده

وللمتدارك عروضان وأربعة أضرب :

(أ) **العروض الأولى تامة** : وضربها مثلها :

جاءنا عامر سالما صالحا بعدما كان ما كان من عامر

(ب) **العروض الثانية مجزوءة صحيحة**[٢] واضربها ثلاثة :

١ – مجزوء مخبون مرفل – تصير فاعلن فيه إلى فعلاتن .

ومثاله :

دار سعدى بشحر عمان قد كساها البلى الملوان[٣]

٢ – مجزوء مذال ويلزمه الردف لالتقاء الساكنتين فتصير فاعلن فيه فاعلات – وبيته :

(١) بفتح الراء لأنه تدارك به الأخفش على الخليل الذى تركه ولم يذكره من جملة البحور . ويكسرها لأنه تدارك المتقارب أى التحق به .

ويسمى : المتدارك والمخترع والمتسق والخبب وركض الخيل وضرب الناقوس كما يقولون . وسبق ذكر سبب ترك الخليل له .

(٢) وجزؤها شاذ .

(٣) والعروض جاءت مثل الضرب على سبيل التصريع وهو جعل العروض مثل الضرب . وقد أسكن بعضهم النون فى العروض والضرب على أن البيت مصرع مذال .

هذه دراهم أقفرت أم زبور محتها الدهور

٣ – مثلها مجزؤ صحيح :

قف على دراهم وابكين بين أطلالها والدمن

ملاحظات :

١ – الخبن فى هذا البحر حسن . وبيته :

كرة ضربت بصوالجة فتلقفها رجل رجل

٢ – والقطع فى حشوه وفى عروضه وضربه جائز . وهو فى الحشو شاذ لأنه علة والعلل لا تدخل الحشو بل العروض والضرب ، فدخوله الحشو هنا خاص بهذا البحر . وبيته :

مالى مال إلا درهم أو برذونى ذاك الأدهم[1]

٣ – وقد اجتمع الخبن والقطع فى هذا البحر فحل أحدهما فى جزء والثانى فى جزء منه . ومثاله :

زمت ابل للبين ضحى فى غور تهامة قد سلكوا

يا ليل الصب متى غده أقيام الساعة موعده ؟

٤ – زاد الزمخشرى لمثمن هذا البحر عروضين :

(ا) مخبونة وضربها مثلها (فعلن) .

(ب) مشعثة وضربها مثلها (فعلن) .

٥ – حكم بشذوذ هذا البحر سالما وأن المطرد استعماله مخبونا ، وبشذوذ ورود عروضه الثانية المجزوءة بأضربها الثلاثة .

---

(١) ففاعلن تصير بالقطع فاعل وتحول إلى فعلن .

وعلى أى حال ففى صيرورة فاعلن إلى فعلن آراء:

١ – حذفت نون فاعلن واسكنت اللام على سبيل القطع وهو رأى القنائى .

٢ – حذفت العين فصارت فالن وحولت إلى فعلن .

٣ – حذفت اللام فصارت فاعن وحولت فعلن .

٤ – خبن فاعلن فصار فعلن ثم أضمر فصار فعلن .

وبعضهم يسمى صيرورة فاعلن إلى فعلن تشعيثا ويفرض أننا حذفنا أول الوتد المجموع من فاعلن (وهو العين) .

شواهد ومثل

تبارك الذى خلق من مضغة ومن علق
يا دمعة فى الوجود حائرة تموج فى جفنه وتضطرب
أذبت من خمر روحى على يديه وثغره
يرق سحر الكون فى ثغره ويولد الحب على مهده
يقتر عيسى على نفسه وليس بباق ولا خالد
إن الدنيا قد غرتنا واستهوتنا واستلهتنا

متدارك :

جليلة رضا :

أمناها أمناها رغم التهديدات المرة
مضناك جفاه مرقده وبكاه ورحم عوده

متقارب :

إذا ما نوى فعل أكرومة تجاوز من فعله ما نوى

متدارك :

ولقد أسرفت على نفسى والرحمة تطمع من يئسا

متقارب :

وأعلم أنى إذا ما إعتذرت إليك أراد اعتذارى إعتذار

مجتث :

حافظ إبراهيم :

عهد سما الشعر فيه إلى مجال الشموس

مجتث :

التيجانى :

ملأت روحى وصورت فى مكامن حسى

يا أخت مصر وتفديـ ـك في المكاره مصر
حـيـا شبابك فيض من الـرخـاء ويسر

متقارب :

لا تثأرى من فؤادى كفى بـدمـعى ثـأرا

مجتث :

آمـنت بـالحسن بردا وبـالصـبـابـة ثـارا
لا تثأرى من فؤادى كفى بـدمـعى ثـارا

رمل :

ومن شواهد الرمل قصيدة « رثاء » للشاعر أحمد محمود عرفه :

وشعاع فى صباح حائر فقد القيثار مشبوب الغناء
وجمال غرقت مقلته ذكريات وبكاء ودماء
وخيـال ملأت آهاته رحب الأرض وأقطار السماء
وبنين استعبروا من يتم وقضوا من وله إلا ذماء
وذهول قيل فيه امرأة مزقت وجها وقلبا ورجاء
مت فالكون فؤاد واجف فقد السلوى وأعياه العزاء
فتحت أعينه من مدة ومشى فيه ارتعاش الضعفاء
وأصاخ السمع يعروه الأسى عله يأتيه رفاف الحداء
فاذا الأصداء موتى هجع وإذا الوحشة أثواب الفضاء

ومن نماذجه كذلك قصيدة الشمس لحافظ إبراهيم :

لاح منها حاجب للناظرين فنسوا بالليل وضاح الجبين

وقد مضت من قبل :

ومن نماذج هذا البحر كذلك قصيدة « قصة البعث » للشاعر محمود غنيم :

أى نجم فى سماء العرب صار فى الأفق حديث الشهب ؟
أيها التاريخ بالنور اكتب قصة البعث لشعب ونبى
ولد المختار وضاء الجبين

يا له فجرا جديدا ظهرا روت التوراة عنه خبرا
سائل الانجيل ماذا سطرا عن نبى عربى النسب
يغمر الأرض سناه بعد حين؟

ولدته مولد العافى الفقير حرة تبكى على فقد العشير
فتولته يد المولى القدير واحتفى الرسل به فى موكب
بين حور قاصرات الطرف عين

قلدته الأرض كالدر الكريم وكريم الدر أغلاه اليتيم
يا لطفل فقد القلب الرحيم ما احتواه فى الصبا صدر أب
هز فى المهد عروش المالكين

ناشىء لم يقض فى اللهو صباه عرف الله ولم يعرف سواه
ما انحنى للات يوما أو مناة دانت الحكمة طرا لصبى
من «قريش» لقبوه بالأمين

هل رأت مكة فى يوم الحجر وعيون القوم ترمى بالشرر
كيف ثارت فتنة بين الأسر ثم ساد الحلم بعد الغضب
حين مد الثوب «طه» باليمين؟

أيها الناسك فى غار حراء أرهف السمع رويدا للنداء
هاتف من عند رب العرش جاء بالصوت من وراء السحب
هتف «اقرأ» باسم رب العالمين

حدث الفانين عن دار البقاء وانشر العطف وبشر بالأخاء
واتل فوق الأرض آيات السماء من كتاب ليس مثل الكتب
فيه نور وهدى للمتقين

ريح أهل الشرك عباد الصنم إن دعوا للحق لاذوا بالصمم
ساوموا المختار فى الله فلم يرض بالجاه ولا بالنشب
إنما الزهد شعار المصلحين

رب عبد فى سبيل الله قد فقد المال وضحى بالولد
كلما سيم الأذى قال: أحد صهروا جثمانه فى اللهب
فوق جثمانه برد اليقين

خاب جمع بالرسول ائتمروا ولمن أرسله عين ترى
نثر الترب عليهم وانبرى فإذا ابصارهم فى حجب
ما الذى أعشى عيون المشركين ؟

سائل «الصديق» ماذا روعه واله العرش فى الغار معه ؟
فضله — سبحانه — ما أوسعه حل ركب المصطفى فى «يثرب»
فتلقوه لقاء الفاتحين

لح علينا من ثنيات الوداع وادعنا للحق يا أكرم داع
أيها المبعوث بالأمر المطاع ثب بنا فوق الرواسى نثب
وخض البحر نخضه أجمعين

هتف «الخزرج والأوس» معا وعلى حب الرسول اجتمعا
مالهم صفا وكانوا شيعا ؟ أذهب الاسلام ما لم يذهب
قدم العهد من الحقد الدفين

والتقى الجمعان فى «بدر» فما ثبت الله لباغ قدما
أرأيت الشرك كيف انهزما من بسيف الله يضرب يغلب
ولمن ينصره النصر المبين

حدثى يا «بدر» عن صيد كماة طلبوا الموت ففازوا بالحياة
لم تزل سيرتهم بعد الممات قصص الدهر ونجوى الحقب
ولها فى مسمع الدنيا رنين
قلم الإسلام أظفار الطغاة فابتنى للعرب جاها أى جاه
ومضى يبعث فى الأرض الحياة فأظل الأرض عصر ذهبى
سائل المأمون عنه والأمين

من رأى شعبا شتيتا من رعاة أصبحت تحنى له الدنيا الجباه
أم فى المشرق «كسرى» فغزاه وتحدى «قيصرا» فى المغرب
ناشرا أعلامه فوق السفين

بدوى علم الدنيا الحضارة تخذ الانصاف والشورى شعاره
فإذا الدنيا ابتسام ونضارة يتساوى أهلها فى الحسب
لم لا والكل من ماء وطين ؟

فى سبيل الله أسلاف كرام عرفوا صرح العلا كيف يقام
شيدوا المجد بأشلاء وهام وطلوه بالدم الحر الأبى
لا ينال المجد بالروح ضنين

يا بنى العرب وأشبال الألى فسروا معنى التآخى للملا
اجعلوا سيرة «طه» مثلا تزحموا نجم السما بالمنكب
إننا شعب له التوحيد دين

نحن بالحب وبالخير ندين لا نثير الرعب بين الآمنين
أرضنا الفيحاء روض وعرين مذهب اكرم به من مذهب
سنه طه امام المرسلين

قصائد على البحور

١ - الدمعة الخرساء

للشاعر إيليا أبي ماضي- من الكامل

سمعت عويل النائحات عشية ... في الحي.. يبتعث الأسى ويثير
يبكين في جنح الظلام صبية ... إن البكاء على الشباب مرير
فتجهمت وتلفتت مرتاعة ... كالظبي أيقن أنه مأسور
وتحيرت في مقلتيها دمعة ... خرساء لا تهمي وليس تغور
فكأنها بطل تكتفه العدى ... بسيوفهم وحسامه مكسور
وجمت فأمسى كل شئ واجما ... النور والإظلال والديجور
الكون أجمع ذاهل لذهولها ... حتى كأن الأرض ليس تدور
لا شئ مما حولنا وأمامنا ... حسن لديها.. والجمال كثير
سكن الغدير كأنما التحف الثرى ... وسها النسيم كأنه مذعور
وكأنما الفلك المنور بلقع ... والأنجم الزهراء فيه قبور
كانت تمازحني وتضحك فانتهى ... دور المزاح فضحكها تفكير

قالت وقد سلخ ابتسامتها الأسى ... صدق الذى قال: «الحياة غرور»
أكذا نموت وتنقضي أحلامنا ... في لحظة وإلى التراب نصير
وتموج ديدان الثرى في أكبد ... كانت تموج بها المنى وتمور؟
خير إذن منا الألى لم يولدوا ... ومن الأنام جلامد وصخور
ومن العيون مكاحل ومراود ... ومن الشفاه مساحق وذرود
ومن القلوب الخافقات صبابة ... قصب لوقع الريح فيه صفير!..

وتوقفت.. فشعرت بعد حديثها ... أن الوجود مشوه مبتور
الصيف ينفث حره من حولنا ... وأنا أحس كأنني مقرور
ساقت إلى نفسي الشكوك ونغصت ... ليلي.. وليس مع الشكوك سرور

وخشيت أن يغدو مع الريب الهوى
كالرسم لا عطر وفيه زهور

وكدمية المثال حسن رائع ... ملءُ العيون وليس ثَمّ شعور
فأجبتها : لتكن لديدان الثرى ... أجسامنا إن الجسوم قشور
لا تجزعى ! فالموت ليس يضيرنا ... فلنا إياب بعده ونشور
إنا سنبقى بعد أن يمضى الورى ... ويزول هذا العالم المنظور
فالحب نور خالد متجدد ... لا ينطوى الا ليسطع نور
وبنو الهوى أحلامهم ورؤاهم ... لا أعين ومراشف ونحور !
فإذا طوتنا الأرض عن أزهارها ... وخلا الدجى منا وفيه بدور
فسترجعين خميلة معطارة ... أنا فى ذراها بلبل مسحور
يشدو لها ويطير فى جنباتها ... فتهش إذ يشدو وحين يطير
أو جدولا مترقرقا مترنما ... أنا فيه موج ضاحك وخرير
أو ترجعين فراشة خطارة ... أنا فى جناحيها الضحى المنشور
أو نسمة أنا همسها وحفيفها ... أبدا تطوف فى الربى وتدور
تغشى الخمائل فى الصباح بليلة ... وتؤوب حين تؤوب وهى عبير
أو نلتقى عند الكثيب على رضا ... وقناعة ... صفصافة وغدير
تمتد فيه وفى ثراه عروقها ... ويسيل تحت فروعها ويسير
ويغوص فيه خيالها فيلفه ... ويشف ... فهو المنطوى المنشور
يأوى إذا اشتد الهجير إليهما ... الناسكان : الظبى والعصفور
لهما سكينتها ووارف ظلها ... والماء — إن عطشا — لديه وفير
أعجوبتان : زبرجد متهدل ... نام تدفق تحته البلور
لا الصبح بينهما يحول ولا الدجى ... فكلاهما بكليهما مغمور
تتعاقب الأيام .. وهى نضيرة ... مخضرة الأوراق وهو نمير
فالدهر أجمعه لديها غبطة ... والدهر أجمعه لديه حبور
فتبسمت .. وبدا الرضا فى وجهها ... إذ راقها التمثيل والتصوير

عالجتها بالوهم فهى قريرة ولكم أفاد الموجع التخدير
ثم افترقنا ضاحكين إلى غد والشهب تهمس فوقنا وتشير
هى كالمسافر آب بعد مشقة وأنا كأنى قائد منصور
لكننى لما أويت لمضجعى خشن الفراش على وهو وثير
وإذا سراجى قد وهت وتلجلجت أنفاسه فكأنه المصدور
وأجلت طرفى فى الكتاب فلاح لى كالرسم مطموسا وفيه سطور
وشربت بنت الكرم . . أحسب راحتي
فيها . . فطاش الظن والتقدير
فكأننى فلك وهت أمراسها والبحر يطغى حولها ويثور
سلب الفؤاد رؤاه والجفن الكرى هم عرا . . . فكلاهما موتور
حامت على روحى الشكوك كأنها وكأنهن فريسة وصقور
ولقد لجأت إلى الرجاء فعقنى أما الخيال فخائب مدحور
يا ليل ! ابن النور؟ إنى تائه مر ينبثق . . أم ليس عندك نور
أكذا نموت وتنقضى أحلامنا فى لحظة . . وإلى التراب نصير

٢ – الفلاح

لأحمد الصافى – من الكامل :

رفقا بنفسك أيها الفلاح تسعى وسعيك ليس فيه فلاح
لك فى الصباح على عنائك غدوة وعلى الطوى لك فى السماء رواح
هذى الجراح براحتيك عميقة ونظيرها لك فى الفؤاد جراح
فى الليل بيتك مثل دهرك مظلم ما فيه لا شمع ولا مصباح
فيخر سقفك إن همت عين السما ويطير كوخك إذ تهب رياح
حتى الحمام عليك رق بدوحه فله بحقلك رنة ونواح
هذى ديونك لم يسدد بعضها عجزا فكيف تسدد الأرباح
بغضون وجهك للمشقة أسطر وعلى جبينك للشقا ألواح
عرق الحياة يسيل منك لآلئا فيزان منها للغنى وشاح

أقصدت جيش الطامعين ولم يكن
لك في الدفاع سوى الصياح سلاح

قد كان يجديك الصياح لديهم لو فجر الصخر الأصم صياح
يتنازعون على امتلاكك بينهم فلهم عليك تشاجر وكفاح
كم دارت الأقداح بينهم ولم تملأ بغير دموعك الأقداح

حسب الولاة الحاكمون على القرى
أن ثم أجساد ولا أرواح

كيف التفاهم بين ذينك . . نائح يشكو العذاب ، وسامع مرتاح
قد أنكروا البؤس الذى بك محدق أفينكرون الحق وهو صراح
يا غارس الشجر المؤمل نفعه دعه فإن ثماره الأتراح
اقلعه فالثمر اللذيذ محرم للغارسين وللقوى مباح
أصبحت تورثك الحقول أسى فما يهتاج أنك نشرها الفياح
ترتاع من مرأى النخيل كأنما سعف النخيل أسنة وصفاح
يا واهب الخير الجزيل لشعبه أكذا يجازى بالعقاب سماح
تقضى حياتك بالعناء ولم تكن فى غير أيام السقام تراح
سر ببؤسك فاضحا لذوى الغنى لو أن سرك فى البلاد يباح

٣ – إرادة الحياة لأبي القاسم الشابي – من المتقارب :

« إذا الشعب يوما أراد الحياة فلابد أن يستجيب القدر
ولابد لليل أن ينجلى ولابد للقيد أن ينكسر
ومن لم يعانقه شوق الحياة تبخر فى جوها ، واندثر »
كذلك قالت لى الكائنات وحدثنى روحها المستتر . .
ودمدمت الريح بين الفجاج وفوق الجبال ، وتحت الشجر
« إذا ما طمعت إلى غاية لبست المنى ، وخلعت الحذر
ولم أتخوف وعور الشعاب ولا كبة اللهب المستعر
ومن لا يحب صعود الجبال يعش أبد الدهر بين الحفر »

فعجت بقلبى دماء الشباب وضجت بصدرى رياح أخر
وأطرقت إصغى لعزف الرياح وقصف الرعود ، ووقع المطر
وقالت لى الأرض (لما تساءلت : يا أم هل تكرهين البشر؟)
« أبارك فى الناس أهل الطموح ومن يستلذ ركوب الخطر
وألعن من لا يماشى الزمان ويقنع بالعيش ، عيش الحجر
هو الكون . . حى يحب الحياة ويحتـقـر الميت المنـدثـر
فلا الافق يحضن ميت الطيور ولا النحل يلثم ميت الزهر
ولولا أمومة قلبى الرؤوم لفرت عن الميت تلك الحفر
فويل لمن لم تشقه الحياة ومن لعنة العدم المنتصر . . »
وفى ليلة من ليالى الخريف مثـقـلـة بـالأسى والضجر
سكرت بها من ضياء النجوم وغـنيت للنهر حتى سكر
سألت الدجى هل تعيد الحياة لمن أذبلته ، ربيع العمر
فـلم يـتـكلم فؤاد الظلام ولم تترنم عذارى السحر
وقال لى الغاب فى رقة محببة مثل خفق الوتر :
« ظمئت إلى النبع بين المروج يغنى ويرقص فوق الزهر !
ظمئت إلى الكون ابن الوجود وأين أرى العالم المنتظر؟
هو النور ، بين رحاب الفضاء وفى عالم اليقظات الكبر» . .
وما هو إلا كخفق الجناح حتى نما شوقـهـا وانتصر
فأبدت الأرض عن صدرها وابصرت النور . . عذب الصور !

٤ - وحدوا الصف : للشاعرة الدكتورة عاتكة الخزرجى : من الرمل :

وضح الصبح لدنيا العرب وتجلى عن سنى كاللهب
يا اباة الضيم يا أسد الحمى يا كرام الجند من كل أبى
إنها الايام تعنو لكم وعـلـيهـا حيرة المرتـقـب
علـمـوا الأيام أنا أمة تنقل الخطو على هدى نبى
تستمد الهدى من قرآنه سورا مـكـتـوبـة بـالـذهب
وترى الموت لذيذ المجتنى إن دعا داعى القنا والقضب

وتخط العز فى تاريخها بدماء الشهداء النجب
آن يا قوم لكم أن تعملوا وتجدوا بعد طول اللعب
وحدوا الصف ولا تنقسموا وانحروا يا قوم كيد الاجنبى
وثبوا وثبة ليث خادر نبهته سطوة المغتصب
وبنو صهيون من حول الحمى نصبت اشراكها من كثب
وحدوا الصف فى وحدتكم عودة المجد وعز العرب

٥ – قصيدة « بلدى » وهى من الكامل :

للاستاذ الدكتور إبراهيم أبو الخشب – ويقول فيها :

بلدى وإن نسى الصنيع وعقنى يوم الفخار فإنه بلدى
لا تذكروا لى غيره بلدا فاق البلاد جماله الأبدى
فكأنه هو وحده أثر فى صنعة للواحد الأحد
ما مر بى يوم على سفر وحسبته يوما من الرشد
أشتاقه فى كل آونة وتهزنى للقائه كبدى
وافيض فيه بالثناء فلا أهجوه أو اشكو إلى أحد
فيه درجت وكان يرأمنى كالأم إذ تحنو على الولد
فإذا حييت فإنه امدى وإذا قضيت فإنه ابدى
سأظل اذكره وإن بعدت تلك المسافة أو وهى جلدى
مهما نايت فإنه أمم منى هواه يدب فى جسدى
فلكم رعانى واجتبى أدبى ولكم أشع النور فى خلدى
ولكم رفعت الرأس فى صلف بين الرجال لأنه بلدى

٦ – القمر العاشق لعلى محمود طه – من الوافر المجزوء :

إذا ما طاف بالشرفة ضوء القمر المضنى
ورف عليك مثل الحلم أو اشراقة المعنى
وأنت على فراش الطهر كالزنبقة الوسنى

فضمی جسمك العاری وصونی ذلك الحسنا
أغـار عليك من قمر كأن لضوئه لحنا
تدق له قلوب الحور أشواقا إذا غنى
رقيـق اللمس عربيد بكل مليحة يعنى
جرئ . . إن دعاه الشوق أن يقتحم الحصنا
تحدر من وراء الغيم حين رآك واستأنى
ومس الأرض فى رفق يشق رياضها الغنا
عجبت له . . وما أعجب كيف استلم الركنا ؟
وكيف تسور الشوك ؟ وكيف تسلق الغصنا ؟
على خـديك خـمـر صبـابة أفرغها دنا
رحيق من جنى الفتنة لا ينضب أو يفنى
وفى نهديك طـلسمان فى حـلـهما افتـنـا
إلى كـنـزهما المعـبـود بـات يعالج الردنا
أغار . . أغار إن قبل هذا الثغر أو ثنى
ولف النهد فى لين وضم الجسد اللدنا
فـان لضـوئـه قـلـبـا وإن لسـحره جفنا
يصيد الموجة العذراء من اغوارها وهنا !
وكم من ليلة لما دعاه الشوق واستدنى
جثا الجبار بين يديك طفلا يشتكى الغبنا
أراد . . فلم ينل ثغرا ، ورام . . فلم يصب حضنا
حـوتك ذراعه رسما وأنت حويته فنا !
عصيت هواه فاستضرى كأن بصدره جنا
مضى بالنظرة الرعناء يطوى السهل والحزنا
يثير الـليل احقادا وصدر سحابه ضغنا
وعـاد الـطـفل جبارا يهز صراعه الكونا
فردى الشرفة الحمراء دون المخدع الاسنى

وصونى الحسن من ثورة هذا العاشق المضنى
مخافة أن يظن الناس فى مخدعك الظنا
فكم أقلقت من ليل ! وكم من قمر جنا !

٧ – اللقاء الأول : لعبد الحميد السنوسى – من الكامل :

هل تذكرين لقاءنا ! لما التقى   طرفى وطرفك فالتقى القلبان
فى ليلة صخابة وضاءة   من كل مبتهج بها زوجان
اقبلت مثل الفجر يفترش الدجى   فإذا العيون جميعهن رواني
تمشين مشرقة الجبين . محاطة   بالسحر . . فى جمع من الخلان
فتلفتت عيناى نحوك وانثنى   قلبى وأفلت من يدى عنانى
ومشيت نحوك راجفا مترددا   فكأننى أمشى إلى بركان
متثاقلا فى خطوتى متعثرا   متهيبا مستهترا فى آن
ثم اتجهت إلى الرفاق محييا   وجلست منك على شفير دان
وطفقت أهذى فى الحديث لعلنى   أخفى الجوى وأصد من هيمانى
فسألتهم عمن اكون ؟ ورن فى   أذنى سؤالك كالحيا الهتان
ورنوت فى خفر إلى ورقة   لما علمت من الصحاب مكانى
واتى الشراب مصفقا فدعوتنى   للشرب خجلى فالتقى الكاسان
وشربت من فمك الجميل المشتهى   راحا فهيج صبوتى الراحان
أنا من تدله فى هواك وإن أكن   لم أقض فى دنياك غير ثوان
أنا من علمت ! ومن جهلت حنينه
فتركته في ملتقي الرديان
واضيعة الالحان ! – إن لم تسمعى   حتى الصدى – واضيعة الالحان

٨ – الشقيقتان : لنزار قبانى – الرمل :

قلم الحمرة . . اختاه ففى   شرفات الظن . . ميعادى معه
أين اصباغى . . ومشطى والحلى   إن بى وجدا كوجد الزوبعة
ناولينى الثوب من مشجبه   ومن الديباج هاتى أروعه

سرحيني . . ضمخيني . قلمي ظفرى الشاحب ، إني مسرعه
جوربي نار . . فهل انقذته من يد موشكة أن تقطعه
ما كذبت الله فيما أدعي كاد أن يهجر قلبي موضعه
رحمة يا هند . . هل أمضي له وأنـا مبهورة ممتقـعـه
إنـه الآن إلى موعدنا جبهة ، باذخة ، مرتفعه
ورداء يحصد الشمس جوى وفم لون الفصول الأربعه
لا اسميه ، وإن كان اسمه نقرة العود . . وبوح المزرعه
ركزى يا هند شالي . . فعلى سحبات الرصد ميعادى معه

٩ – الشمس الواعدة : لسعيد عقل – من السريع :

لـيلة تجتازين بستاننا خطفا إلى ذيالك الموعد
يبقى على ريحانه فى الضحى أشياء فى الريحان لم تعهد
شقرة شعر ، وغوى عقدة ولم تعد تمسكه باليد
ونـقـلـة فتانة كلما مست ثرى غنى الجمال الندى
بالله ، لا عدت إليها ، ولا اتهمتنى ، إن نم زهر الغد

١٠ – قلق : ليوسف غصوب – من المتقارب :

فـديتك اماه لا تأذنى له بالجلوس على مقعدى
ولا تتركينا لأمر بدا فما القلب يا أم طوع يدى
أحس ، إذا يده لامست ردائى ، لهيبا على مجسدى
ويطفو ، من الذعر أو حبه حياء ، على وجنتى ، ندى
له نظر جائل ، نافذ ثيابى ، كأنى لم أرتد
ولست لأقوى على رده فأغضى ، كأنى لم أشهد
واما خلونا تمادى به حديث هوى ، مبهم المقصد
تضل المعانى بألفاظه وتشرد نفسى فلا تهتدى
له فى ضلوعى صدى لاهب يقلب جسمى على موقد
فإن طلع الصبح ألفى ، على فراشى ، فتاتك لم ترقد

تـردد في السر ، ألفاظه وتبـكي وتبسم للموعد . .
فديتك ، أماه ، لا تأذني له بالجلوس على مقعدى

١١ – رسائل محترقة : لابراهيم ناجي – مجزوء الكامل :

ذوت الصبابة وانطوت وفـرغت من آلامـهـا
لـكـنـني ألقى المنـا يا من بقايا جامها
عـادت لقلبي الذكريات بحشدهـا وزحـامـهـا
في لـيـلـة نـكراء ، أر قني طويـل ظلامـهـا
نـامت رسائـل حبهـا كـالـطـفـل في أحلامها
زرقـاء ، صيرهـا الـبلى كـسـحـابـة بـغمامـهـا
فحلفت لا رقدت ، ولا ذاقت شهي مـنـامـهـا
أشعلت فيها النار ترعى في عـزيـز حـطـامـهـا
تـغـتـال قصـة حبنـا من بـدئها لختـامـهـا
احـرقتهـا ، ورميت قلبي في صـميم ضرامـهـا
وبـكـى الـرمـاد الآدمي على رمـاد غـرامـهـا

١٢ – حالمة : لأكرم الوترى – المتقارب :

تمر على وجهك الذكريات وتمضى مشردة واجـمـة
بها أثر من هوى الأمسيات ومن سحر أنجمها الساهمة
إذا لمعت أطفأتها الحياة فتاهت بأنوارها القاتمة
لمحت على ناظريك الشجون تـلـمـلـم أشتـاتها الهائمة
ترنح أشباحها في العيون إن كنت تخفينها باسمة
وعندى في النفس بقيا حنين تهيج بها اللفتة الناعمة
متى تفهمين اصفرار المغيب وحـلـكـة آفاقنا الـغـائمة
وإما هنا فرقتنا الدروب إلى حيرة مـرة دائمة
فإن الأماني العذاب تؤوب وتحيا – فيا لك من حالمة

١٣ - لحظات الاشراق الفنى : للشاعر محمد محمود الزبيرى - المتقارب:

أحس بريح كريح الجنان   تهب بأعماق روحى هبوبا
وأشعر أن القوافى تدب   كالنمل ملء دماغى دبيبا
فهـذا يزوغ وذاك يزوغ   وذلك يذعن لى مستجيبا
وذاك يـفـارقنى يـائسـا   وهذا يواعدنى أن يؤوبا
ومنهـا أوزع لـلـعـالمين   طهرا وانشر فى الأرض طيبا
إذا لمست مهجتى لمسة   توثب قلبى بصدرى وثوبا
أخـلـف فيها لقاح المنى   وانجب للأرض منها شعوبا
أسلم نـفسى لها ذاهلا   حريصا عليها بشوشا طروبا
وأصغى لها هادئا تارة   واصرخ حينا عبوسا غضوبا
ولولا اهتدائى لسر النبوغ   واعـراضـه لطلبت الطبيبا

١٤ - يا جهادا صفق المجد له : لبشارة الخورى - الرمل :

يا فلسطين ! التى كدنا لما   كابدته من أسى نفسى أساتا
نحن يا أخت على العهد الذى   قد رضعناه من المهد كلانا
يثرب والقدس منذ احتلما   كعبتانا وهوى العرب هوانا
من لعدنان وغسان بأن   يزهوا تيها بنا إذ سلانا
وردة من دمنا فى يده   لو أتى النار بها حالت جنانا
قل لمن يبنى على أشلائنا   وطنا : هلا حذرت البركانا ؟
ضل من دك كيانا قائما   ومضى يبنى لصهيون كيانا
انشروا الهول وصبوا ناركم   كيفما شئتم فلن تلقوا جبانا
غذت الأحداث منا أنفسا   لم يزدها العنف إلا عنفوانا
قرع « النشء » لكم ظهر العصا   وتحدا كم حساما ولسانا
إنه كفؤ لكم . . . فانتقموا   ودعونا نسأل الله الأمانا
قم إلى الابطال نلمس جرحهم   لمسة تسبح بالطيب يدانا
قم نجع يوما من العمر لهم   هبه يوم الفصح . . هبه رمضانا
إنما الحق الذى ماتوا له   حقنا نمشى إليه حيث كانا

١٥ - أيها الجندى العربي : لعمر أبو ريشة - الرمل :

أمتى ! هل لك بين الأمم منبر للسيف أو للقلم
أتلقاك وطرفى مطرق خجلا من أمسك المنصرم
ويكاد الدمع يهمى عابثا ببقايا كبرياء الألم ! !
أين دنياك التى أوحت إلى وترى كل يتيم النغم
كم تخطيت على أصدائه ملعب العز ومغنى الشمم
وتهاديت كأنى ساحب مئزرى فوق جباه الأنجم
حلم مر بأطياف السنا وانطوى خلف جفون الظلم
أمتى ! كم غصة دامية خفقت نجوى علاك فى فمى
ألاسرائيل ! تعلو راية فى حمى المهد وظل الحرم
ان ارحام السبايا لم تلد للعلى غير الجبان المجرم
كيف أغضيت على الذل ولم تنفضى عنك غبار التهم
أو ما كنت إذا البغى اعتدى موجة من لهب أو من دم
فيم أقدمت وأحجمت ولم يشتف الثأر ولم تنتقمى
اسمعى نوح الحزانى واطربى وانظرى دمع اليتامى وابسمى
واتركى الجرحى تداوى جرحها وامنعى عنها كريم البلسم
ودعى القادة فى أهوائها تتفانى فى خسيس المغنم
رب (وامعتصماه) انطلقت ملء افواه الصبايا اليتم
لامست اسماعهم لكنها لم تلامس نخوة المعتصم
أمتى ! كم صنم مجدته لم يكن يحمل طهر الصنم
لا يلام الذئب فى عدوانه إن يك الراعى عدو الغنم
فاحبسى الشكوى : فلولاك لما كان فى الحكم عبيد الدرهم

١٦ - الشهيد المجهول : لفؤاد الخطيب - البسيط :

يابنت يعرب ! كم من موجع دنف لم تذكريه فلم يجحدك نسيانا
يذود عنك خفي الختل . منغمسا
في الهولِ . يحمل ما يرضيك جذلانا

كم خاض معركة خرساء دامية ... شبت وأمعن فيه السيف أثخانا
فلم يجشمك عبء المن – منتفخا ... بالعجب ، واحتمل اللوم كتمانا
وأنت يلهيك عنه الصائحون معا : ... خبا ! فتنبين إعراضا وهجرانا
ياويح جنديك المجهول منجدلا ... على الصعيد سليب الثوب عريانا
قد مات دونك لم يمنن عليك يدا ... ولم ينل منك عند الموت اكفانا
مهلا ! فصحبك والتاريخ يوم غد ... سيرفعان غشاء يسدل الآنا

١٧ – طلل لعمر أبو ريشة – المتقارب :

قفى قدمى . . إن هذا المكان ... يغيب به المرء عن حسه
رمال وأنقاض صرح هـوت ... أعاليه تبحث عن أسه
أقلب طرفى به ذاهـلا ... وأسأل روحى عن أمسه
أكانت تسيل عليه الحياة ... وتغفو الجفون على أنسه
وتشدو البلابل فى سعده ... وتجرى المقادير فى نحسه
أأستنطق الصخر عن صحبه ... وأستنهض الميت من رمسه
حوافر خيل الزمان المشت ... تكاد تحدث عن بؤسه
فما يرضع الشوك من صدره ... ولا ينعب البوم فى رأسه
وتلك العناكب مذعورة ... تريد التفلت من حبسه
لقد تعبت منه كف الدمار ... وباتت تخاف أذى لمسه
هنا ينفض الوهم أشباحه ... وينتحر الموت فى يأسه

١٨ – إلى جزيرة العرب :لفؤاد الخطيب – الكامل :

لبيك يا أرض الجزيرة ! وأسمعى ... ما شئت من شجوى ومن انشادى
أنا لاأفرق بين أهلك ، انهم ... أهلى. وأنت بلادهم وبلادى
ولقد برئت إليك من وطنية ... شلاء تؤثر موطن الميلاد
فلكل ربع من ربوعك حـــرمة ... وهوى تغلغل فى صميم فؤادى

١٩ – فأجاب عليها خليل مردم :

أنا ما حبيت فقد وقفت لا متى ... نفسى ومالى فى سبيل بلادى
فإذا قتلت ، وتلك أقصى غاية ... لى ، فالوديعة عندها أولادى
بنت لتضميد الجراح ، ويافع ... يعنى بتثقيف القنا المياد
حتى إذا بلغ الأشد، رأت به ... ذخرا ليوم كريهة وجلاد

٢٠ – وعقب عليها فوزى المعلوف :

مهما يجر وطنى على واهله ... فالأهل أهلى ، والبلاد بلادى
أرثى لبؤسهم ، فأندب حالهم ... بفمى ، وأرثى حظهم بمدادى
هم ضيعوا إرث الجدود فنالهم ... غضب الجدود ، ولعنة الأولاد
قسما بأهلى لم أفارق عن رضى ... أهلى ، وهم ذخرى وركن عمادى
لكن أنفت بأن أعيش بموطنى ... عبدا . . وكنت به من الأسياد

٢١ – ماذا أرى ؟ للشاعر محمد مفتاح الفيتورى – مخلع البسيط :

ماذا أرى يا دموع . . قصرا ... أراده المجد أن يكونا
حيطانه تلك ، أم مرايا ... من فوق حيطانه جلينا
كأن جدرانه الزواهى ... سقين بالشمس أو طلينا
يا جنة الخلد ، فى مداه ... وحوله تفتن العيونا
إنا عدمناك . . مشتهينا ... كما اشتهيناك . . معدمينا
لا ترقصى للربيع ، إنا ... من ظلمة الكوخ قد عمينا

ماذا أرى يا حياة . . إنى ... جننت من حيرتى جنونا
قبران . . ذا شيد من رخام ... تخطف ألوانه العيونا
وذاك فى صخرة نحيت ... – أقسمت – ما كاد أن يبينا
هذا عليه الربيع ضاف ... رف وردا وياسمينا
وذاك يمسى الخريف فيه ... يبارك العوسج اللعينا
أواه يا عقل ! . . يا سطورا ... تنطق بالسخريات فينا
حتى أمام الفناء فرق ... ميزنا جوهرا وطينا

٢٢ – لمن البلاء ؟ لشاعر عراقي – الكامل :

هدأ الفرات وهوم الثوار فعلام هذى الذكريات تثار
ماذا تبقت من معالم ثورة كبرى سوى ما تزعم الأخبار
عقبى الجهاد مغانم مسلوبة ومضـارب منهوبـة وبوار
هذى بقايا الثائرين هياكل يلهو بها التجويع والأقفار
قسما لوان على السواعد لمحة من سمنة ما عافها الجزار
آمـنت انك قـاهـر جبار الموت يرعد منه والأقدار
وبأن عزمك قوة سحرية يجثو الرصاص لها وتخبو النار
وبأن غضبتك المخيفة نقمة يرتاع منها الجحفل الجرار
وبأن وعيك ثورة يعنو لها جيد الزمان وينحنى الأعصار
مهج الضحايا الداميات شواهد للشعب تشهد أنه جبار
يا جار ! هبنا لهبة يا جار ملءُ الثرى زيت . فأين النار ؟
هبنا اللهيب نهبك أروع غضبة هى للشعوب الحائرات منار
الشعب يطحنه البلاء ، وتحته ذهب يسيل مجاريا ونضار
وعلى ظهـور الكادحين بأمتى رفعت لمصاصى الدماء ديار
غرقت بلادى فى الظلام ، ومن سنى أبصارنا تتألق الانوار
الزيت من عرق الشعوب مقطر ومن الجفون تفجر الآبار
ياجار! هات يديك. فالشرق ارعوى
واليـــــوم لا غبن ولا اســـتئثار

٢٣ – قصر قرطبة :

ويقول الشاعر عزيز أباظة يصف ابهة عبد الرحمن الناصر وعظمته وهو يلقى السفراء بساحة قصره بقرطبة – من البسيط :

ذكرت يوم الوفود الضخم ساعية للقصر ترفل فى صافى ملاحفها
تمشى فتمشى قلوب فى صدائرها فرابط الجاش فيها عدل واجفها

وحين أفضت الى أستار سدته	وأوقفت حلقات فى مواقفها
أهل فى هالة من سروه ملك	من عبد شمس تدلى من غطارفها
فخيم الصمت إلا نبض أفئدة	يشد راعدها من عزم راجفها
وقيل للقوم ادوا من سفارتكم	الى الخليفة وأمضوا من شواغفها
فزف كل كبير من عواهلها	وخف كل وقود من أساقفها

٢٤ – وفى الشعر الحديث قصيدة بلغت قريبا من سبعمائة بيت على قافية واحدة لعبد العزيز فهمى « باشا » وقد بدأها بقوله :

يا حادى العمر ابعدت المدى فتى	تلقى عصاك وتعفينى من الكبد
تسع وسبعون ميلادية غبرت	قضيتها بشقاء الروح والجسد
إن سامنى الطبع إخلادا إلى دعة	صالت على الأمانى صولة الأسد

٢٥ – وقصيدة « من وحى الاسكندرية » لعادل الغضبان ، التى بلغت مائتى بيت على روى واحد ولم تكرر فيها كلمة واحدة مرتين ، وهى كسابقتها آية قدرة ودليل امكان .

الفصل الرابع

دوائر الشعر العربي

دوائر الشعر العربى

جمع الخليل[1] البحور فى مجموعات أساسها التشابه فى المقاطع أى الأسباب والأوتاد وسمى كل مجموعة من هذه المجموعات دائرة. وجعل كل دائرة تنتظم عددا معينا من البحور. ولما كانت الدائرة الهندسية يمكن أن تعتبر أى نقطة فى محيطها مبدأ، نسير منه لنعود إليه، كذلك دائرة العروض، نبدأ من نقطة معينة فى محيطها لنحصل على بحر معين. وفى حالة أخرى يمكن أن نبدأ فى نفس الدائرة من نقطة ثانية فى مكان آخر من المحيط لنحصل على بحر معين آخر. وفى حالة ثالثة يمكن أن نستخلص بحرا ثالثا، وهكذا.

وهذه الدوائر خمس لها أسماء اصطلاحية، هى :

(أ) دائرة المختلف.

(ب) دائرة المؤتلف.

(جـ) دائرة المجتلب.

(د) دائرة المشتبه.

(ه) دائرة المتفق.

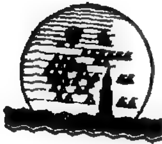
وكل دائرة من هذه الدوائر تضم عددا من بحور الشعر الستة عشر بحرا

فدائرة المختلف تشتمل على بحور هى :

الطويل والمديد والبسيط.

ودائرة المؤتلف تشتمل على بحرين هما :

الوافر والكامل.



---

(١) ص ١٥٤ دراسات في العروض – دكتور عبد الله درويش.

ودائرة المجتلب تشتمل على بحور هى :

الهزج والرجز والرمل .

ودائرة المشتبه تشتمل على بحور هى :

السريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث .

ودائرة المتفق تشتمل على بحرين هما :

المتقارب والمتدارك .

ولما كان البحر يتكون من تفعيلات ، والتفعيلة تتكون من مقاطع هى الأسباب والأوتاد أمكننا أن نعرف أن الدائرة تتكون من أسباب وأوتاد بوضع مخصوص . وكل دائرة تشتمل على أسباب وأوتاد خاصة أى تفعيلات خاصة هى تفعيلات بحر بعينه . فإذا تصورنا أن محيط الدائرة يتركب من هذه التفعيلات وبدأنا من نقطة هى أول مقطع فى البحر ، فإننا نحصل على هذا البحر بعينه . أما إذا تجاوزنا المقطع الأول وبدأنا من نقطة على محيط الدائرة هى مبدأ المقطع الثانى حصلنا على بحر آخر وهكذا ، ويمكننا مع هذا أن نسمى كل دائرة باسم أول بحر يؤخذ منها ،

فنسمى دائرة المختلف بدائرة الطويل .

ونسمى دائرة المؤتلف بدائرة الوافر .

ونسمى دائرة المجتلب بدائرة الهزج .

ونسمى دائرة المشتبه بدائرة السريع .

ونسمى دائرة المتفق بدائرة المتقارب .

(أ) دائرة الطويل « المختلف »

وتتألف من مقاطع أى أسباب وأوتاد هى مقاطع الطويل .ونحن نعلم أنه يمكن الرمز إلى الحرف المتحرك بخط رأسي يشبه الألف وللحرف الساكن بدائرة صغيرة تشبه رمز السكون .

فيكون السبب الخفيف : « ا ه » والوتد المجموع : ااه والوتد المفروق : اها وهكذا وعلى ذلك يمكن أن نتصور الدائرة بهذا الوضع .

فإذا بدأنا من الوتد المجموع الذى يليه سبب واحد خفيف كان لنا وزن الطويل وهو :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

أما إذا بدأنا من سبب خفيف متبوع بوتد مجموع كان لنا وزن المديد وهو :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

وإذا بدأنا بالوتد المجموع كان لنا بحر مهمل هو عكس بحر الطويل

أما إذا بدأنا من سببين خفيفين فاننا نحصل على وزن البسيط وهو :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

(ب) دائرة الوافر « المؤتلف »

وتتكون من وتد مجموع فسبب ثقيل فسبب خفيف أى « مفاعلتن » ثلاث مرات .

فإذا بدأنا من الوتد المجموع حصلنا على بحر الوافر الذى وزنه :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

وإذا بدأنا من السبب الثقيل حصلنا على بحر الكامل الذى وزنه :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

اما إذا بدأنا من السبب الخفيف فإنه يتكون لنا بحر مهمل لم ينظم على نغمه العرب .

وهذه البحور المهملة إنما أوجدها استكمال التقسيم بحسب نظام الدائرة ، ولكن احصاء الخليل لأوزان الشعر العربى قد أداه إلى نتيجة هامة وهى أن العرب استساغت بعض انغام الدوائر دون البعض الآخر .

(ج) دائرة الهزج «المجتلب»

وتتكون من وتد مجموع فسببين خفيفين أى مفاعيلن مكررا ذلك ثلاث مرات .

فاذا بدأنا من الوتد المجموع كان لنا الهزج ، ووزنه .

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

وإذا بدأنا بالسببين الخفيفين كان لنا الرجز ، ووزنه .

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وإذا بدأنا بالسبب الخفيف الذى يتبعه الوتد المجموع كان لنا الرمل ووزنه .

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

(د) دائرة السريع (المشتبه)

وتتكون من : سببين خفيفين فوتد مجموع ، ثم مثل ذلك ، ثم سببين خفيفين فوتد مفروق .

ونستخرج منها عدة بحور :

فالبحر الأول السريع ووزنه :

مستفعلن مستفعلن مفعولات

والثانى بحر المنسرح ووزنه :

مستفعلن مفعولات مستفعلن

والثالث بحر الخفيف ووزنه :

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

والرابع المضارع ووزنه :

مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن

والخامس المقتضب ووزنه :

مفعولات مستفعلن مستفعلن

والسادس المجتث ووزنه :

مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن

(هـ) دائرة المتقارب (المتفق)

وتتركب من وتد مجموع فسبب خفيف مكررا ذلك أربع مرات .

وهذه أبسط الدوائر حيث يتكون منها بحر المتقارب لو ابتدأنا من الوتد المجموع ووزنه :

فعولن فعولن فعولن فعولن

ولو ابتدأنا من السبب الخفيف لتكون لدينا البحر المتقارب ووزنه :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

نظرية جديدة فى أوزان الشعر
أو دائرة الوحدة

– ١ –

عروض الخليل بن أحمد (١٠٠ – ١٧٠ هـ) ، أو العروض العربى الذى كشف عنه فى خمس دوائر كبرى سماها بأسماء : دائرة المختلف – دائرة المؤتلف – دائرة المجتلب – دائرة المشتبه – دائرة المتفق .

وهى التى حصر بها أوزان الشعر العربى وأعاريضه وأضربه وزحافاته وعلله . . هذا العروض من ابتكار الخليل وحده ، فهو مخترع أصوله ، وواضع قواعده ، والكاشف عن قوانينه ، وقد حصر الخليل أوزان الشعر العربى فى خمسة عشر بحرا ، هى الطويل وأخواته حتى المتقارب وزاد عليها الأخفش (– ٢١٧ هـ) بحر المتدارك ، وإن كان الأخفش قد شكك فى بحر المضارع ، والمقتضب[1] وقال عنهما : إنهما ليسا من أشعار العرب .

وقد كان عروض الخليل مثار بحث ونقد خلال العصور المتعاقبة ، فالجوهرى (– ٣٩٣ هـ) ويتابعه ابن رشيق (– ٤٥٦ هـ) جعلا البحور اثنى عشر بحرا ، حيث عدا السريع من البسيط والمنسرح والمقتضب من الرجز ، والمجتث من الخفيف[2] .

وقد ألف أبو محمد العروضى الكوفى كتبا فى العروض نقض فى بعضها العروض على الخليل وأبطل الدوائر والألقاب والعلل التى وضعها[3]

---

(١) وانكر الزجاج كثرة هذين البحرين ، وقال عنهما إنهما بحران قليلا السماع عن العرب .

(٢) ١ : ٨٨ و ٨٩ العمدة لابن رشيق .

(٣) ٧ : ٧١ و ٧٥ معجم الأدباء لياقوت – تحقيق فريد رفاعى .

وألف أبو العباس الناشئ الكاتب الأنبارى (– ٢٩٣ هـ) كتابا فى نقد العروض الخليلى[١] ولعلى بن هرون المنجم (٢٦٦ – ٣٦٢ هـ) كتاب فى الرد على الخليل فى العروض[٢] ، وهذه الكتب كلها مفقودة . وفى العصر الحديث كتبت دراسات كثيرة فى نقد العروض الخليلى وحاول البعض وضع قواعد جديدة للعروض وابتكار مقاييس موسيقية أخرى للشعر العربى . بيد أنه مازال لعروض الخليل السيطرة على دراسات موسيقى الشعر العربى حتى اليوم ومن الملحوظ أن شعرا قديما لا يخضع لا وزان الخليل ، وقد كان رزين العروضى (– نحو ٢٤٧ هـ) بنظم قصائده غريبة العروض[٣] ، وينكرها عليه العروضيون القدماء إنكارا شديدا . وقد وضع المستشرق « أولد » للشعر العربى عروضا على غرار العروض اليونانى ، وهو موجود فى الجزء الثانى من كتاب « قواعد اللغة العربية للمستشرق « ريت » وقد اكتفى « أولد » برد العروض العربى إلى المقاطع الكمية دون أن يبصرنا بالإيقاع إذ الكم لا يكفى لإدراك موسيقى الشعر بل لابد من الإرتكاز الشعرى الذى يقع على كل تفعيلة ، ويعود فى نفس الموضع على التفعيل التالى وهكذا . وقد حاول العالم الفرنسى « جويار » تطبيق مواضعات الموسيقى على الشعر العربى[٤] .

وممن حاول التجديد فى العروض الخليلى الأستاذ عبد الفتاح بدوى فى كتاب له بعنوان « العروض والقوافى » وهو مطبوع عام ١٩٣٦[٥] .

---

(١) ٤٠/٤ مروج الذهب للسعودى .

(٢) ١٥ : ١١٢ معجم الأدباء .

(٣) ١٥ : ٢٦٥ المرجع نفسه .

(٤) ١٩٠ و ١٩١ فى الميزان الجديد لمندور .

(٥) وفى كتابى (عروض الشعر العربى) قلت : إنه من الممكن رد الرجز إلى الكامل ورد الهزج إلى الوافر (ص ٧٤ عروض الشعر العربى طبع القاهرة) .

ويجئ اليوم باحث عراقي ليضع عروض الشعر العربي ، أو عروض الخليل ، موضع البحث والمناقشة والتجديد ، من جديد .

حيث استنبط دائرة واحدة ، وجعلها الأساس لأوزان الشعر قديمه وحديثه ، مستعمله ومهمله،ما نظم العرب عليه وما نظم المحدثون والمعاصرون .

ويقول الباحث في مقدمة كتابه المخطوط ص ٥ : إن هذه الدائرة تتكون من سبعة ألحان وأنها دائرة طبيعية تضم أوزان الشعر بأعاريضه وأضاريبه وعلله أجمع ، ما نظم عليها وما لم ينظم ، وبهذه الطريقة أصلحنا كثيرا من البحور والأوزان ، وبسطنا قراءة العلل ، وبسطنا الزحاف ، فجعلنا علم العروض فناء يدرس في الصفوف دون الجامعات .

ويكرر ذلك فى الصفحة السادسة من المقدمة ، فيقول : « هذه الدائرة تصحح أوزان الشعر وتضيف إليه أوزانا جديدة وتختصر قواعد الزحاف والعلل ، وتصون شعر القدامى ، وتصلح قانونا فى الفنون الأخرى كالغناء والموسيقى .

وعن طريق هذه الدائرة كشف عن بحور جديدة يمكن فى رأيه النظم عليها وإن كان العرب لم ينظموا عليها فيقول فى الصفحة ٢١٣ من كتابه المخطوط الذى يقع فى ٥١٥ صفحة سوى المقدمات : «كشفنا — من الجمع بين دوائر الخليل فى دائرة الوحدة بأن للشعر أوزانا لا تحصى » .

ويضيف إلى ذلك قوله فى الصفحة ٥١١ : بحور الشعر وأوزانه لم يكن الغرض منها إذن إلا لحصر الأوزان التى نظم العرب عليها ، وليس الغرض من نظام الخليل بأن ما بنى على غيرها لم يكن شعرا عربيا ، كما يذكر الزمخشرى ذلك،فما هى دائرة الوحدة هذه ، إذن ؟ يقول الباحث فى المقدمة (ص ١) .

أساس النظرية أن أصل الألحان « الموازين » أربعة أصوات كل صوت يتألف من حركة فسكون ، وقد رمزت له بالنقرة الخفيفة (د ن) فيكون المعيار الأساسي لأوزان الشعر أجمع هو « د ن د ن د ن د ن » وهو وزن « بحر دق الناقوس » .

وقد ولد الباحث من تكرار هذا الميزان الأساسي د ن د ن ، أو فعلن ، موازين أخرى هي : مفاعيلن – فاعلاتن ، مستفعلن ، مفعولات ، فعولن ، فاعلن ، مفعول ، وقال إن هذه الموازين السبعة هي الأوزان الرئيسية للشعر ، ومن مستفعلن يتولد متفاعلن ، ومن مفاعيلن يتولد متفاعلن ، فكأن الأوزان عنده تسعة ، وهي عند الخليل عشرة بإضافة « مستفع لن »و« فاع لاتن » ، مع عدم اعتباره للميزان « مفعول » .

وعنصر الانسجام الموسيقى الذى اعتد به الباحث فى كتابه اعتدادا كبيرا ، وحكمه فى بعض المشكلات العروضية ، كان يرجح أو يحتم إضافة هذين الميزانين ، « مستفع لن » ، وفاع لاتن « الذين اعتد بهما الخليل ، ومفعول « عند الخليل ليست ميزانا أصليا بل هى ترجع إلى مفاعيلن بإسقاط الميم والنون فتصير فاعيل » وتحول إلى مفعول .

وخلاصة كلامه على هذه الدائرة هى :

١ – بداية الوزن الموسيقى للشعر حركة وسكون فمن النقرة الموسيقية الخفيفة (د ن) تتولد جميع أوزان الشعر والحانه .

٢ – وهذا المعيار الأساسى لوزن الشعر (د ن) عرضة لتغيير بعض الوحدات القياسية فيه ، فمن الممكن حذف النون فتبقى الدال (د) أو تحريك النون الساكنة تحريكا وقتيا وطارئا بوضع علامة الفتح عليها فتصير (د نَ) ومن هذه النقرات الثلاث : الخفيفة (د ن) والثقيلة والصامتة (د) ، د ن تتألف الأوزان الشعرية عند العرب ، ومن النقرة الخفيفة والصامتة (د ن د) تتولد الموازين الرئيسية للشعر . وهذه النقرات كلها إذا وضعت

على دائرة واحدة وبنظام خاص لتكون ٢٩ نقرة ، تتجمع منها كل الألحان وأوزان الشعر المستعملة وغير المستعملة كما يقول الباحث .

ففى ص ٢٥ و ٢٦ من كتابه المخطوط يقول :

على هذا الأساس أمكن الوصول إلى توحيد أوزان العروض أجمع فى دائرة الوحدة المتكاملة وتم بذلك تبسيط وتثبيت الأوزان على نحو محكم ، كما تم اختصار قواعد الزحاف بإختلاف الأوزان والموازين ، والكشف عن عنصر الأنسجام فى الأوزان.وتصحح أوزان بعض البحور وأسباب العلل فيها وتداخل الأوزان بعضها ببعض . وهذه الدائرة التى تجمع أوزانا عديدة عدا الأوزان العربية الخليلية تتألف من ٢٩ نقرة ، ما بين صامتة وخفية فحسب بإعتبار إمكانية توليد الثقيلة من الخفيفة عند اللزوم ، وتمثل عدد الحروف الهجائية .

ويقول أيضا فى ص ٥١٣ : أرشدتنا الحركة القلقة الطارئة (أى الحركة فى د ن) كما أرشدنا عنصر الإنسجام وتفريق النقرات ، إلى دائرة الوحدة التى هى الينبوع الجامع للأوزان أوسيدابات التجديد والتقدم فى تطوير هذا الفن بعد اليوم .

— ٣ —

وبتحكيم هذه الدائرة يجعل الباحث البحور الآتية من أوزان غير الأوزان التى اعتدها لها الخليل :

(ا) فبحر المديد عنده مكون من :

فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مرتين . وعند الخليل هو يتكون من

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن مرتين .

(ب) وبحر الرمل عنده : فاعلن مستفعلن مستفعلاتن مرتين .

وعند الخليل : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن مرتين .

(جـ) وبحر المنسرح عنده : مستفعلن مفعولات مفعولن أو مستفعل مرتين .

وعند الخليل : مستفعلن مفعولات مستفعلن مرتين .

وقد جعل الباحث للمنسرح وزنا مفرعا من السابق وهو :
مستفعلن مفعولن مفاعيلن مفاعلتن مرتين .
(د) وبحر الخفيف عنده : فاعلن مفعولات مستفعلاتن مرتين .
وعند الخليل : فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن مرتين .
(هـ) والمضارع عنده : مفاعيلن فاعلاتن فعولن مرتين .
وهو عند الخليل : مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن مرتين .
(و) والمقتضب عنده : مفعولن مفاعلن مفاعلتن فاعلان مرتين
وهو عند الخليل : مفعولات مستفعلن مستفعلن مرتين .
(ز) والمجتث عنده : مستفعلن فاعلن فاعلاتن مرتين .
وهو عند الخليل :مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مرتين وهو وزن البسيط المذال .
(ح) مخلع البسيط من المنسرح عنده بحذف الوتد المجموع من مستفعلن عروضا وضربا فيصير إلى مستفعلن مفعولن فعولن .
ويتحول عنده بالزحاف إلى مستفعلن فاعلن فعولن كما هو عند الخليل .

وهذه جملة التغيرات فى الوزن الشعرى لبعض البحور العربية . والخلاف بين الخليل والباحث فيها أو حولها تعد فى رأيى من الخلافات الكبيرة التى تضير جوهر الموضوع وإن كان عنصر الموسيقى وكذلك المأثور عن العرب يرجحان فى رأى الخليل فى مثل مخلع البسيط وغيره .

— ٤ —

وأما الأوزان الجديدة التى يمكن النظم عليها والتى تكشف عنها دائرة الوحدة فهذه لا مجال للنقاش حولها لأنه فى الإمكان لكل باحث أن يكشف عن أوزان جديدة لم ينظم العرب عليها ومن ثم لم يعتد بها الخليل ابن أحمد ضمن موازين الشعر العربى المأثور الذى كان يتجه إليه وحده بالبحث والدراسة الموسيقية والتقعيد لأوزانه ، وليس فى العروض العربى شئ غير طبعى ، فكل قواعده وأصوله تتمشى مع المنطق والعقل ولا تخرج إلى حدود الألغاز والمعاياة ولا عن نطاق الفطرة الموسيقية للذوق العربى .

واذا كان هناك من ملاحظات نسجلها ، فهى كما يلى فى ايجاز شديد :

أولا : اهماله للوزنين مستفع لن ، فاع لا تن ، مع أن عنصر الانسجام يقتضى زيادتهما .

ثانيا : عده (مفعول) من التفاعيل مع أنه وزن فرعى ناشئ عن مفاعيلن ، أو عن فاعلاتن بحذف العين والنون .

ثالثا : وقد نشأ عن ذلك جعله الأوزان تسعة وهى عند الخليل عشرة .

رابعا : جعل هناك بحورا ثلاثة[1] هى :

دق الناقوس — الخبب — المتدارك . . وهى من نغمة موسيقية واحدة ، والأولى عدها كلها بحرا واحدا هو المتدارك .

خامسا : فى البيت المأثور لشوقى :

مرحى مرحى يحيا الفن يحيا الشعر . يحيا اللحن

يجعل وزنه د ن د ن د ن د ن د ن د ن د ن مرتين

والنقرة الأخيرة يجب أن تكون (د ن د ن) باشباع النون كما لا يخفى

سادسا : فى مثل بيت الكرم الوترى :

فقدتك فانهد وهم صغير ونادى الغنـــــاء

يجعل وزنه فعولن أربع مرات فى الشطر الأول ومرتين فى الشطر الثانى .

وفى رأينا أنها فعولن ثلاث مرات فى الشطر الأول وثلاث مرات فى الشطر الثانى وكتابة الشعر لا تمثل أحكام عروضه وضربه تمام التمثيل .

سابعا : وقد اقترحنا تقديم مخلع البسيط ليكون بجوار بحر البسيط .

---

(١) يقول الباحث فى ص ٦٨ من كتابه : لا علاقة لهذا الوزن — أى « دق الناقوس » ببحر المتدارك ، ويقول عن « الخبب » لا علاقة له ولا لدق الناقوس ببحر المتدارك ولعل اعتبارهما من المتدارك هو ما جعل الخليل يترك وضع اسم للمتدارك بين البحر لأنه وزن لا يجتمع مع وزن الخبب ودق الناقوس (ص ١٥٠) .

— ٦ —

وجملة الامر أن دائرة الوحدة عند باحثنا هى صياغة جديدة لدوائر الخليل وهى دوائر عقلية لا تخضع إلا لاعتبار العقل وإن كان الخليل طبق كلا منها فى نصف دائرة فقط ، وجاء باحثنا فصنع منها دائرة كاملة .

ومحاولة الباحث التجديد فى العروض هى إحدى المحاولات الكثيرة التى تبذل للتجديد فيه منذ زمن طويل. والزمن والتطبيق على هذه المحاولة من خلاله هما اللذان سوف يحكمان عليها أولها .

الفصل الخامس

القافية في الشعر العربي

علم القافية

— ١ —

هو علم يعرف به أحوال أواخر الأبيات الشعرية من حركة وسكون ولزوم وجواز وفصيح وقبيح ، فهذا العلم يبحث عن حروف القافية وحركاتها وما يجب لها من لوازم وما يعرض لها من عيوب . والكلام فيه ينحصر فى خمسة فصول .

— ٢ —

القافية كما يرى الجمهور عبارة عن الحرفين الساكنين الذين فى آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ومع المتحرك الذى قبل الساكن الأول . وبعبارة أخرى : القافية من المحرك قبل الساكنين إلى آخر البيت . فعلى هذا البيت :

ألا ياصبا نجد متى هجت من نجد   لقد زادنى مسراك وجدا على وجد

قافيته هى كلمة « وجد » التى فى آخر البيت ، وساكناها هما الجيم والياء — الناشئة عن اشباع حركة الدال .

والقافية قد تكون على هذا بعض كلمة مثل :

قصر عليه تحية وسلام   خلعت عليه جمالها الأيام

فقافيته هى « يام » .

وقد تكون كلمة كما مر، وقد تكون كلمة وبعض أخرى مثل :

ترضى السيوف به فى الروع منتصرا   ويغضب الدين والدنيا إذا غضبا

فقافيته هى « ذا غضبا » .

وقد تكون كلمتين مثل :

أى معين صفا على كدر الدهر   وأى النعيم لم يزل

فقافيته هى « لم يزل » .

هذا هو مذهب الخليل والجمهور فى تعريف القافية .

ومذهب الأخفش فى القافية أنها الكلمة الأخيرة من البيت . وهو رأى سهل واضح موجز .

٢ – ومذهب ثعلب أنها الروى . وعليه ابن عبد ربه . قال فى العقد الفريد : « القافية حرف الروى يبنى عليه الشعر ولا بد من تكريره » .

والصحيح كما قالوا من هذه المذاهب الخليل : لأنه لو صح ما قاله الأخفش لما اتفقوا على أن فى القوافى قافية تسمى المتكاوس – ما توالى بين ساكنيها أربع حركات – مثل :

قد جبر الدين الاله فجبر

وقد سلموا أنها قافية مع تركيبها من أكثر من كلمة .

وعلى مذهب الخليل يسير الجمهور .

– ٣ –

ومما سبق أن ذكرناه نعرف أن القافية قد تكون :

١ – بعض كلمة مثل :

ما العمر ما طالت به الدهور العمر ما تم به السرور

القافية هى « رورو » .

كلمة[1] مثل قول ابن الرومى :

---

(١) الراد بالكلمة هنا الكلمة العرفية لا الكلمة النحوية واللغوية لأن كلا من النحويين واللغويين لا يطلق الكلمة حقيقة إلا على اللفظ الموضوع لمعنى مفرد وذلك ليس بمراد هنا بل المراد الكلمة العرفية لأن :

١ – (عندى) فى بيت ابن الرومى كلمتان نحويتان ولغويتان – عند [illegible] ومع ذلك فقد جعلناها كلمة واحدة .

٢ – وبدليل عدم ذكرهم أن القافية قد تكون كلمتين وبعض أخرى كما فى البيت (قد جبر الدين الإله فجبر) فالكلمتان هنا . جبر والفاء وبعض الكلمة هو اللام والالف والهاء .

بكاؤكما يشفى وأن كان لا يجدى   فجودا فقد أودى نظيركما عندى

القافية هى « عندى » .

٢ – كلمة وبعض أخرى مثل :

لو كنت أملك طرفى ما نظرت به   من بعد فرقتكم يوما إلى أحد

القافية « لى أحد » .

٣ – كلمتين مثل :

أبشر بخير عــاجــل   تنسى به ما قد مضــى

القافية « قد مضى » .

مراجعــات

ما قافية الأبيات الآتية :

ومن نكد الدنيا على الحر أن يرى   عدوا له ما من صداقته بد

لك يا ليلى حياتى فداء   أنت يا ليلى المنى والرجاء

فاذا ما هجرت لم أر فى العيش   نــعيما ولا لشــيئ جمالا

هى فى القلب واسمها فى جنانى   وعليها وقفت سحر بيانى

السيف أصدق انباء من الكتــب   فى حده الحد بين الجد واللعب

ألا فليجل الخطب وليفدح الأمر   فليس لعين لم يفض ماؤها عذر

أيـن أيــام الوصــال   أيـن أحــلام الشــبــاب

هــى الأيــام والــعــبر   وأمــر الله يــنــتــظــر

حروف القافيــة

وهى الحروف التى إذا أتى بها الشاعر فى مطلع شعره وجب عليه التزامها فى بقيته ، إما بعينها كالروى ، أو بنظيرها كالدخيل ، وهى ستة :

الروى – الوصل – الخروج – الردف – التأسيس – الدخيــل .

فالقافية لا تخلو من مجموع هذه الأحرف الستة وأعظمها وأشرفها الروى ، لأنه لابد منه فى القافية ولذا نسبت إليه القصيدة .

وسموا هذه الحروف الستة حروفا باعتبار الغالب ، أو المراد بالحروف الكلمات لتدخل ياء مثل « فحوملى » .

وسنتكلم على كل حرف من هذه الحروف بشيئ من التفصيل .

الحرف الأول (الروى) :

الروى إصطلاحا هو حرف بنيت عليه القصيدة ونسبت إليه .

بيان ذلك أن الشاعر يعمد إلى حرف من الحروف الصالحة للروى فيهيئ عليه بيتا ثم يلتزم تلك الهيئة إلى آخر قصيدته فنرى جميع أبياتها تبعت ذلك الحرف وبنيت عليه ثم نسبت إليه فيقال قصيدة دالية أو رائية أو ميمية وهكذا .

هذا والروى يسمى مطلقا إن كان متحركا ، ومقيدا إن كان ساكنا .

وسلم بتحديد معنى القصيدة لأنها داخلة فى تعريف حرف الروى .

ما هى القصيدة ؟

القصيدة فى الاصطلاح مجموع أبيات من بحر واحد مستوية فى عدد الأجزاء وفى جواز ما يجوز فيها ولزوم ما يلزم وامتناع ما يمتنع ، أى مستوية فى الأحكام الجائزة فى الأجزاء من الأعاريض والأضرب واللازمة والممتنعة فيها .

ومجموع الأبيات الذى يتحقق به مسمى القصيدة سبعة فما فوق[1] وقيل عشرة وقبل أحد عشر ، وقبل عشرون[2] .

فما ليس من بحر واحد كأبيات بعضها من الطويل وبعضها من المديد أو الرجز مثلا لا يسمى قصيدة وإن سمى شعرا وعد من البحور .

وما هو من بحر واحد ولكن ليست أبياته مستوية فى عدد الأجزاء كأبيات من البسيط بعضها من وافيه وبعضها من مجزوته لا يسمى قصيدة .

وما هو من بحر واحد واستوفى عدد الأجزاء ولكن ليس مستويا فى الأحكام الجائزة من الأعاريض واللازمة فيها والممتنعة فيها لا يسمى قصيدة . وذلك كالقبض فى ضرب الطويل فإنه جائز لكن لو نظم الشاعر أبياتا منه بعض ضروبها تام وبعضها مقبوض لا يسمى ذلك قصيدة لعدم الاستواء فى الجواز ، وكقبض عروض الطويل غير المصرعة فإنه لازم لكن لو نظم الشاعر أبياتا منه بعض أعاريضها مقبوض دون البعض الآخر لا يسمى ذلك قصيدة لعدم الاستواء فى اللزوم ، وكحذف ياء مفاعيلن فى الضرب الأول من الطويل فإن هذا الحذف ممتنع فيه لكن لو فعله الشاعر فى بعض أبيات الطويل دون البعض الآخر منه لا يسمى قصيدة وإن كانت من الشعر ومن البحور فلابد فى القصيدة من الاستواء فى الأحكام من جواز ولزوم وامتناع .

أما إتفاق الروى :

فليس شرطا فى تحقق مسمى القصيدة بل فى وجوب سلامتها من الإقواء والإكفاء والإجازه والاصراف اللاتى هى من عيوب الشعر . . . هذا هو رأيهم ، لكن الظاهر عندى أنه شرط فى تحقق مستواها .

---

(١) وأما القطعة فثلاثة أبيات فما فوقها إلى السبعة ، وعن الفراء أن العرب تسمى البيت الواحد يتيما والبيتين والثلاثة نتفة .

(٢) والقطعة ما دون القصيدة على كل قول فيها ، والظاهر أنه يشترط فى القطعة ما يشترط فى القصيدة من كون الأبيات على بحر واحد ومستوية فيما ذكر فى القصيدة

وإذا علمت ما تقـــدم من الكلام على القصيدة تعلم أن الفية ابن مالك لا تسمى قصيدة وأن البردة والشاطبية ولا مية العرب ولا مية العجم ولا مية ابنَ الوردى ومقصورة ابن دريد ونحو ذلك تسمى قصيدة .

الحرف الثانى (الوصل)

الوصل أى الموصـــول به ، وسمى بذلك لوصله بالروى ، وهو ليس من ضرورة الشعر لكنه إذا وجد لم ينب غيره منابه ولزم القصيدة جميعها .

فقول العجاج: « قد جبر الدين الاله فجبر» لا وصل فيه .

والوصل فى اصطلاح العروضيين حرف مد[1] ناشئ عن أشباع حركة الروى أوهاء تلى الروى .

والاقتصار على المد الناشئ عن الأشباع ، والهاء ، هو بالنظر للكثير وجرى على الغالب، والا فقد يكون الوصل: ألف الضمير كضربا . والواو المضموم ما قبلها كضربوا وياؤه المكسور ما قبلها كاضربى ، وغلامى ، وتنوين الترنم كالف العتابا ، وقد يكون الوصل بغير ذلك مما يسمى كله

---

(١) حروف المد فى اصطلاح النحويين هى ما كان من حروف العلة الثلاثة – الألف والواو والياء – ساكنا وحركة ما قبلها من جنسها ، كقال ويقول وبيبع . أما حروف اللين فهى ما كان منها ساكنا سواء كانت حركة ما قبلها من جنسها أم لا كا القول والبيع .

فعلم من هذا أن :

١ – الألف لا يكون ما قبلها إلا مفتوحا فهى دائما حرف مد ولين .

٢ – كل مد لين ولا عكس ، فبينهما عموم وخصوص مطلق عند النحويين .

٣ – الواو والياء إذا كانتا متحركتين كوعد ويسر ليستا حرف مد ولا لين بل علة فقط .

وهذا غير اصطلاح القراء الذين يرون أن : –

١ – حروف اللين واو وياء سكنا وانفتح ما قبلهما كالقول والبيع

٢ – حرف المد واو وياء سكنا وجانسهما ما قبلهما كقول وبيبع أو ألف .

فبين المد واللين عند القراء تباين كلى ، والألف عند الجميع دائما حرف مد ولين اتفاقا .

وصلا فى اللغة لا فى الاصلاح إذ لا يسمى وصلا اصطلاحا وليس له اسم وضع له .

فالحاصل أن الوصل مختص بالروى المطلق – المتحرك – وهو :

أولا – إما أن يكون مدا

(ا) ألفا : ولا يكون ما قبلها الا مفتوحا ، كضربا ، وغضابا فى قول الشاعر :

إذا غضبت عليك بنو تميم رأيت الناس كلهم غضابا

(ب) واوا مضموما ما قبلها ، كضربوا ، وكالحمام فى قوله :

ذل من يغبط الذليل ربَّ عيش أخف منه الحمام

فإن وقعت الواو بعد غير ضمة كسعوا فهى روى ولا وصل هنا لأنه لا يكون إلا فى القافية المطلقة .

(جـ) أوياء : عكسورا ما قبلها : كاضربى وشمسى فى قول الشاعر :

لا والـذى شق خمسـى ما غير وجهك شمسى

وكأديب فى قول الشاعر :

كل شعب كنتم به ال وهب فهو شعبى وشعب كل أديب

فإن وقعت الياء بعد غير كسرة فهى روى ولا وصل هنا كاسقى .

فهذه الثلاثة حروف مد وهى وصل سواء كانت مضمرات أو حروفا ، فالمضمرات :

كضربا ، وضربوا ، واضربى وعرضى ، والحروف مثل :

غضابا ، والحمامو . وشمسي ، وأديبى (أديب) .

وإذا لم يضم ما قبل الواو ولم يكسر ما قبل الياء فليسا بوصل بل هما حينئذ روبان ، نحو ظبى ودلو ، ونحو لدى واسقوا ، ونحو دعوا ورميا .

ثانيا – وإما أن يكون هاء بشرط أن يكون ما قبلها متحركا ، وهذه الهاء تكون :

(ا) هاء تأنيث متحركا ما قبلها ، نحو طلحة وخمرة ، مثل :

ثلاثة ليس لها رابع الماء والبستان والنعمة

(ب) هاء ضمير متحركا ما قبلها نحو ضربه ومقامها ، مثل :

عفت الديار محلها فمقامها

ونحو أخاطبه فى مثل :

فما زالت أبكى حوله وأخاطبه

(جـ) هاء أصلية متحركا ما قبلها نحو كارها وفارها نحو :

أعطيت فيها طائعا أو كارها حديقة غلباء فى جدارها

وفرسا أنثى وعبدا فارها

فإن لم يتحرك ما قبل هذه الهاءات فلا تكون وصلا بل رويا نحو : الحياة ، ونبنيها ، والوجه .

(د) أوهاء سكنت وهى التى تتبين بها حركة الكلمة نحو سلطانيه واقتده

بالفاضلين أولى النهى فى كل أمرك فاقتده

وهذه الهاء لا يكون ما قبلها إلا متحركا .

ثم إن الهاء التى تقع وصلا قد تكون :

(ا) ساكنة مثل :

وقفت على ربع لمية ناقتى فمازلت أبكى حوله وأخاطبه

(ب) ومتحركة مفتوحة مثل :

يوشك من فر من منيته فى بعض غراته يوافقها

(جـ) ومتحركة مكسورة مثل :

كل امرئ مصبح فى أهله والموت أدنى من شراك نعله

(د) ومتحركة مضمومة مثل :

فيا لائمى دعنى أغالى بقيمتى فقيمة كل الناس ما يحسنونهو

هذا والهاء المتحركة بالفتحة أو الكسرة أو الضمة يجب الإتيان بعدها بالخروج .

وسنتكلم عن الحروف من حيث صلاحيتها لأن تكون رويا أو وصلا بعد الكلام على باقى حروف القافية .

الحرف الثالث (الخروج) :

هو حرف مد ناشئ عن أشباع حركة هاء الوصل ، فلابد أن يكون ما قبله هاء وصل أشبعت حركتها ، فلا يلحق الروى الذى ليس موصولا ولا الروى الموصول بغير الهاء ولا الروى الموصول بالهاء التى لم تشبع حركتها بأن كانت ساكنة .

والخروج : ألف كألف هبوبها فى قوله :

تمر الصبا صفحا بساكن ذى الغضـــا
ويصـــــــدع قلبى أن يهب هبوبها

أو واو كواو اذكره فى قوله :

خليـل لـى سأهجـره لـذنـب لست أذكـره

الحرف الرابع (الردف) :

هو حرف لين[1] قبيل الروى ، سواء كان اللين متصلا بالروى من كلمته كألف « الإحسانا » ،ووا « يؤوب»وياء « مشيب » فى الأبيات الآتية أو منفصلا عنه من كلمة أخرى ، وقد اجتمعا فى قوله :

أتتـه الخلافـة منقـادة إلـيـــه تجـرر أذيـالهـا
فلـم تك تصلـح إلا له ولم يك يصلح إلا لها

فالألف الأولى من البيت الأول ردف وهى متصلة بالروى من كلمته ، والألف الثانيـة من البيت الثانى منفصلة عنه فى كلمة أخرى .

والردف ألف أو واو أو ياء :

١ — فالألف : ولا تكون إلا حرف مد ولين مثل :

صحب الناس قبلنـا ذا الزمانـا وعناهم من شأنهم ما عنانـا
ربما تحسن الصنيع لياليـه ولكـن تكـدر الإحسانـا

٢ — والواو : وقد تكون حرف مد ولين مثل :

وكـل ذى غيبـة يـؤوب وغائـب المـوت لا يـؤوب

---

(١) أعم من أن يكون حرف مد أولا .

وقد تكون حرف لين فقط :

أين من ذكريات أمسي ويومي أنا بالذكرى مولع يا قومي

٣ - والياء : وقد تكون حرف مد ولين مثل :

فآبوا بالرماح مكسرات وأبنا بالسيوف قد انحنينا

ملاحظات :

١ - الردف بالألف مع الردف بالواو أو الياء فى قصيدة واحدة غير جائز لبعد الألف عنهما .

٢ - يجوز من غير قبح - وإن كان الاتفاق أحسن - وقوع الواو ردفا فى بعض أبيات القصيدة والياء فى بعضها الآخر مثل :

وكل ذى غيبة يؤوب وغائب الموت لا يؤوب

من يسأل الناس يحرموه وسائل الله لا يخيب

وجواز ذلك إنما هو بشرط اتحاد الواو والياء فى كونهما حرفى مد ولين[١] أو حرفى لين فقط[٢]

٣ - الردف إما :

(أ) واجب اتفاقا حيث يلتقي ساكنان فى آخر البيت[٣] مثل :

لا يغرن أمرا عيشه كل عيش صائر للزوال

وذلك ليسهل الانتقال من أحد الساكنين إلى الآخر بالمد .

(ب) واجب على قول جمهور العروضيين إذا استكمل البيت عدد أجزاء دائرته ونقص من ضربه حرف متحرك - بالكسف - أو حرف ساكن مع حركة ما قبله - بالقطع أو القصر .

فيجب إذا كان البيت غير مجزؤ ولا منهوك ولا مشطور ودخل ضربه القطع أو الكسف أو القصر ، وذلك ليقوم المد مقام المحذوف فيقع التعادل بين العروض والضرب .

---

(١) بأن يضم ما قبل الواو ويكسر ما قبل الياء .

(٢) بأن يفتح ما قبلها .

(٣) بتذييل أو تسبيغ أو قصر أو وقف مثلا .

وأجاز سيبويه استعمال مثل ذلك بغير ردف لقيام الوزن بالحرف الصحيح وأنشد :

ولقد رحلت العيس ثم زجرتها قدما وقلت عليك خير معد

(جـ) وواجب على قول ضعيف حيث لم يستكمل البيت أجزاء دائرته ونقص من ضربه حرف متحرك أو حرف ساكن مع حركة ما قبله أى فى البيت المجزوءأو المشطور أو المنهوك الذى دخله القطع أو الكسف أو القصر ولم يوجبه الجمهور هنا لبناء البيت على النقصان فلم يلزم التعويض عن المحذوف من ضربه بخلاف حالة استكمال البيت .

(د) وهنو مستحسن اتفاقا فيما عدا ذلك استكثارا من المد فى الأواخر لأنها محل مد وترنم .

٤ – أوجب الجمهور الردف فى الضرب الثالث من الطويل المحذوف مع أنه لم يدخل تحت قاعدة الوجوب اتفاقا ، لأنه لم يلتق فيه ساكنان ، ولا على قول الجمهور لأنه لم يدخل فيه الكسف ولا القصر ولا القطع .

وقد اختلف فى توجيه ذلك ، فقال سيبويه ، دخله القبض أولا فصارت مفاعيلن إلى مفاعلن ثم حذفت نونه وحركة اللام فصارت مفاعل وحولت إلى فعولن وجاء الردف عوضا من النون وحركة اللام على القاعدة . واعترض على ذلك بأنه لو كان الأمر على ما قال سيبويه لسمى ذلك الضرب مقصورا لا محذوفا . واجيب بأنه لما دخله القبض أولا ثم القطع صار في صورة المحذوف فسمى محذوفا رعاية للضرورة .

الحرف الخامس (التأسيس) :

– ١ –

وهو ألف سبق على الروى بحرف متحرك[1] وكان معه فى كلمته أو فى كلمة أخرى بشرط كون الروى ضميرا أو بعض ضمير . ومثال ألف التأسيس ألف « نائل » فى قول المعرى :

---

(١) وهذا الحرف المتحرك هو الدخيل .

الا فى سبيل الله ما أنا فاعل عفاف وإقدام وحزم ونائـل
ومثـل : الطلول الـدوارس فـــارقتهـــا الأوانـس
فألف التأسيس إذا إما :

١ – من كلمة الروى مثل : وليس على الأيام والدهر سالم

٢ – أو من غيرها بشرط أن يكون الروى ضميرا مثل :

ألا لاتلومانى كفى اللوم مابيا فما لكما فى اللوم خير ولاليا
ألم تعلما أن الملامة نفعها قليل وما لومى آخر من سماتيا

أو بعض ضمير مثل :

فإن شئتمـا ألقحتما أو نتجتما وإن شئتما مثلا بمثل كما هما
وإن كان عقلا فاعقلا لأخيكما بنات مخاض والفصال المقادمـا

– ٢ –

وألف التأسيس اما :

(ا) أصلية ويجب حينئذ التزامها اتفاقا إن كانت فى كلمة الروى وعلى الصحيح عند الأكثرين إن وقعت والروى فى غير كلمتها .

(ب) أو الف غير أصلية (وهى التى أصلها همزة كما فى آدم وآخر) ولا تكون إلا فى كلمة أخرى . ولا يجب التزامها عند الخليل نظرا إلى الأصل . فيجوز عنده الجمع بين درهم وآدم مثلا . وأوجب غيره التزامها وهو الصحيح .

– ٣ –

ويلاحظ أنه إذا كانت الألف من غير كلمة الروى وليس الروى ضميرا أو بعض ضمير فليست تأسيسا أصلا فلا تلزم اتفاقا ، وذلك لأن بعد الألف عن آخر القافية يقضى بعدم التزامها – لولا ما فيها من فضل المد المقصود عندهم إظهار الاعتناء به – فإذا انضم إلى البعد الانفصال قوى المانع وضعف الموجب فلم تجعل تأسيسا حينئذ وإنما جعلت تأسيسا إذا كان

الروى فى الكلمة الأخرى ضمير أو بعضه لأن شدة احتياج الضمير لما قبله يعارض الانفصال فبقى القصد إلى إظهار ما فى الألف من فضل المد سالما من المعارض .

الحرف السادس (الدخيل)

وهو حرف متحرك بعد ألف التأسيس وقبل الروى ، سمى بذلك لدخوله بين التأسيس والروى كما تقدم .

وحركة الدخيل إما : كسرة ككلام سالم ، أو ضمة كواو التطاول ، أو فتحة كواو تطاولى . وتسمى حركة الدخيل بالإشباع كما سيأتى . وخرج بمتحرك حرف الردف فإنه ساكن،وبهذا نعلم أن الردف والدخيل لا يجتمعان في قافية واحدة ، ويخرج الردف أيضا بقولنا « بعد التأسيس » لأن الردف لو جاء بعده لا جتمع ساكنان لا يجتمعان إلا بشروط بعضها مفقود هنا فلا يجتمع الردف والتأسيس . وأما ماعدا ذلك من حروف القافية فقد يجتمع فيها كقوله« كواكبها »: فالألف تأسيس ، والكاف دخيل ، والباء روى ، والهاء وصل ، والألف الأخيرة خروج .

مراجعـــات

بين حروف القافية فى الأبيات الآتية :

قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل	بسقط اللوى بين الدخول فحومل
غير مجد فى ملتى واعتقادى	نوح باك ولا ترنم شادى
وإنك شمس والملوك كواكب	إذا طلعت لم يبد منهن كوكب
عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدار	ماذا تحيون من نؤى وأحجار
مايبلغ الأعداء من جاهل	مايبلغ الجاهل من نفسه
إذا كنت فى كل الأمور معاتبا	صديقك لم تلق الذى لاتعاتبه
إذا امتحن الدنيا لبيب تكشفت	له عن عدو فى ثياب صديق
عدوك من صديقك مستفاد	فلا تستكثرن من الصحاب
ولقد نزعت عن الغوا	ية لابسا ثوب الوقار

متى أحصيت فضلك فى كلام   فقد أحصيت حبات الرمال
خـل عـقلى يـا مسفـهـه   إن عقلى لست أتهمـه
رب ركب قد أناخوا حولنا   يمزجون الخمر بالماء الزلال
بورك للعروس فى زفافها   كالسوسن الأبيض فى عفافها

حـروف الـروى

ما يجوز وقوعه رويا ، وما لا يجوز ، وما يجوز وقوعه رويا ووصلا من حروف المعاجم .

١ – مالا يصلح أن يكون رويا

جميع حروف المعجم تصلح أن تكون رويا إلا سبعة أحرف فى مواضع وهى :

أولا . الألف : فى خمسة مواضع

١ – ضمير التثنية نحو قاما واضربا . فهى وصل لا روى بل ما قبلها هو الروى .

٢ – الألف التى لبيان حركة الكلمة نحو « أردت أعرفها من أنا » فهى وصل لا روى بل ما قبلها هو الروى .

٣ – الألف التى للاطلاق . (وتسمى ألف الترنم وألف الاشباع) ومثالها :

أقلى اللوم عاذل والعتابا

٤ – الألف المبدلة من تنوين المنصوب وقفا ، وعن نون التوكيد الخفيفة وقفا ، فهى وصل والروى ما قبلها ومثالها:رأيت زيدا ، والله فا عبدا .

٥ – الألف اللاحقة لضمير الغائبة مثل يوافقها،فهذه الألف ليست رويا بل ولا وصلا بل خروج ، والروى هو القاف والهاء وصل .

أما الألف الأصلية وتسمى المقصورة كألف إذا ومتى والهدى ورمى ، والألف الزائدة للتأنيث نحو حبلى أو الإلحاق كأرطى : فأنت فيهما بالخيار إن

شئت جعلتها وصلا ولزمت الحرف الذى قبلها ليكون رويا ، وإن شئت جعلتها رويا وهو الأحسن ، وعلى ذلك مقصورة ابن دريد وسواها .

وقال ابن القطاع الأحسن جعلها وصلا ، ولكن إن التزم الشاعر ما قبلها كانتا وصلا .

ثانيا – الواو فى ثلاثة مواضع :

١ – الواو التى للاطلاق وتسمى واو الترنم وواو الإشباع مثل : سقيت الغيث أيتها الخيامو ، فهى وصل لا روى بل الروى ما قبلها .

٢ – الواو التى هى ضمير جمع مضموم ما قبلها كضربوا واضربوا فهى وصل لا روى بل الروى ماقبلها

نعم قال بعضهم كابن السراج وقد تجعل واو نحو اضربوا وياء نحو اضربى رويين واستدل هذا المجيز فى واو الجمع بقول مروان بن الحكم :

وهل نحن إلا مثل من كان قبلنا　　نموت كما ماتوا ونحيا كما حيوا
وينقص منا كل يوم وليلة　　ولابد أن نلقى من الأمر مالقوا

٣ – والواو اللاحقة للضمير مثل ضربتهمو وكلهمو،وقوله : فمن لى بحر أودع الحلم عندهو ، فهى وصل والروى ما قبلها .

أما الواو الأصلية الساكنة المضموم ما قبلها كيدعو ، فأنت بالخيار إن شئت جعلتها وصلا ولزمت الحرف الذى قبلها ليكون رويا . وإن شئت جعلتها رويا . وإن كان الأحسن الأول .

والواو المفتوح ما قبلها نحو اخشوا ، أو الساكن ما قبلها كدلو ولهو . أو المتحركة مع تحرك ما قبلها كدعوا أو المشددة مرجو (والمشددة بمنزلة حرف واحد والتزم الجرمى والسيرافى التشديد ولم يلتزمه الخليل والأخفش بل جعلاه أحسن وكذا يقال فى غير الواو من الروى المضاعف نحو حب ولب) فهى فى هذه الحالات الأربع روى لا وصل لأنها فى هذه المواضع ليست بمد فهى روى فقط .

ثالثا – الياء :(وهى كالواو فى جميع حالاتها).. فلا تصلح أن تكون رويا فى ثلاثة مواضع وهى :

١ – الياء التى للاطلاق (ياء الترنم والإشباع) ولا يكون ما قبلها إلا مكسورا كالمنزلى فهى وصل والروى ما قبلها .

٢ – الياء ضمير المتكلم أو المؤنث المكسور ما قبلها كغلامى واضربى فهى وصل والروى ما قبلها إلا على رأى ابن السراج فقد أجاز جعل هذه الياء بقسميها رويا بقلة (كما مضى فى الواو سابقا) .

٣ – الياء اللاحقة للضمير المكسور نحو مررت بهى فهى خروج والهاء قبلها وصل وما قبل الهاء روى .

أما الياء الساكنة الأصلية المكسور ما قبلها كالقاضى ويرمى فيجوز أن تكون وصلا ، وأن تكون رويا، والأول أحسن وعلى الثانى قول الشاعر :

نـروح ونـغـدو لحاجاتـنـا وحاجات من عاش لا تنقضى
تموت مع المرء حاجاته وتبقى له حاجة ما بقى

والياء المفتوح ما قبلها نحو اخشى ولدى أو الساكن ما قبلها نحو ظبى وعصاى أو المتحركة وما قبلها متحرك مثل رحيا أو المشددة مثل كرسى . فهى فى هذه الحالات الأربع روى لا وصل كالواو ولأن الياء فى هذه المواضع ليست بمد فهى روى فقط .

وياء النسب المشددة بمنزلة حرف واحد وتكون رويا لا غير ، أما المخففة فيجوز جعلها وصلا فيلتزم الحرف قبلها ليكون رويا، ويجوز جعلها رويا .

رابعا – التنوين : سواء كان للصرف أو لغيره نحو زيد وصه ومسلمات وأصابن وإنن والعتابن . فهو ليس بروى ولا وصل ولم يسموه باسم . وأما الألف المبدلة منه فهى كما مر فصل لا روى .

خامسا – نون التوكيد الخفيفة : نحو « ولا تعبد الشيطان والله فاعبدن » ، فهى ليست بروى بل ولا بوصل ، والألف المبدلة منها ليست بروى كما مر

بل هى وصل ، وقال بعضهم يجوز أن تكون نون التوكيد الخفيفة رويا على ندرة مثل :

قف على دارسات الدمن بين أطلالهــا وابــكين

ورد بأنه يجوز أن تكون هذه النون مخففة من الثقيلة .

سادسا الهاء : فلا تصلح أن تكون رويا كذلك فى ثلاثة مواضع :

١ – هاء السكت وهى التى تتبين بها الحركة نحو ارمه واقتده ولمه فهى وصل والروى ما قبلها .

٢ – هاء الضمير المحرك ما قبلها مخففا كان أو مثقلا سواء تحركت أو سكنت نحو ضربه وعنده وباطله ، فهذه الهاء وصل والروى ما قبلها .

٣ – الهاء المنقلبة عن تاء التأنيث المحرك ما قبلها ويقال لها هاء التأنيث ككلمة وثمرة فهى وصل والروى ما قبلها . وأجاز قوم وقوعها رويا إذا كان ما قبلها مشددا كهدية وعطية والصحيح أنها وصل والياء المشددة قبلها هى الروى .

أما الهاء الأصلية المحرك ما قبلها كالمتشابه والشبه فلك جعلها رويا ، ولك جعلها وصلا ولزمت الحرف الذى قبلها ليكون رويا ومنه :

أعطيت فيها طائعا أو كارها حديقة غلباء فى جدارها

والهاء (الأصلية أو الزائدة أو المضاعفة) الساكن ما قبلها ، كوجه وشبه وكسجاياها وفيها وعليه ونحييه ولديه والفتاة والحياة ونبنيها وكمياهها وجباهها ، فهى فى هذه الحالة فى جميع أنواعها الثلاثة روى لا غير . وأجاز قوم فى الهــاء الزائدة الساكن ما قبلها نحو سجاياها وبنيها جعلها وصلا وما قبلها رويا ، والصحيح أنها الروى لأن الساكن لا وصل بعده، وعلى مذهبهم لو جاءت القافية على نحو منها وملهى لكان عيبا،وعلى المذهب الصحيح المتقدم ليس بعيب .

وتاء التأنيث ساكنة أو متحركة نحو ليلتى وحيلتى فهى يجوز جعلها رويا ، وجعلها وصلا فيلتزم حرف قبلها ليكون هو الروى .

سابعا – همزة الوقف : أى الهمز الذى يبدله قوم من الألف وقفا نحو رجلأ فليست بروى ولا بوصل .

فهذه هى الحروف السبعة التى لا يصح أن تكون رويا .

وإنما امتنع أن تكون هذه الأحرف السبعة رويا لأن أكثرها ليس أصولا بل زوائد على بنية الكلمة وليست قوية فى نفسها فأشبهت الحركات فى امتناع وقوعها رويا . وبعضها وإن كان أصلا إلا أنه أشبه لضعفه بالحركة .

٢ – الحروف التى يجوز أن تكون رويا وأن تكون وصلا .

هى ثمانية حروف أنت فيها بالخيار إن شئت جعلتها رويا وإن شئت جعلتها وصلا وهى :

أولا – الألف الأصلية أو الزائدة للإلحاق أو التأنيث .

ثانيا – الواو الأصلية الساكنة المضموم ما قبلها .

ثالثا – الياء الأصلية الساكنة المكسور ما قبلها .

رابعا – ياء النسب المخففة .

خامسا – الهاء الأصلية المحرك ما قبلها كالشبه .

سادسا – تاء التأنيث .

سابعا – كاف الخطاب فأنت بالخيار بين جعلها رويا (ويكون الأحسن حينئذ التزام ما قبلها . كقول الإمام على :

إن أخاك الحق من كان معك   ومن يضر نفسه لينفعك

وبين جعلها وصلا ولزمت الحرف الذى قبلها لأجل أن يكون رويا .

ثامنا – الميم . فإن شئت كذلك جعلتها رويا (ويكون الأحسن حينئذ التزام ما قبلها نحو منهم وعنهم) وقد يجعلها بعض الشعراء وصلا أيضا إذا وقعت بعد الهاء أو الكاف لأنهما حرف أضمار ولحقت الميم الاسم بعد تمامه كقول الشاعر .

زر والديك وقف على قبريهما   فكأننى بك قد نقلت إليهما

وكقول ابن أبي الصلت :

لبيكما لبيكما ها أنا ذا لديكما

فالياء ردف والميم وصل والكاف والهاء روى لا يجوز اختلافه .

هذه هي الحروف الثمانية التي يجوز وقوعها رويا أو وصلا . ثم ما يجوز أن يكون رويا أو وصلا من هذه الحروف الثمانية قد يتعين أن يكون وصلا إذا كان فى أبيات القصيدة مالا يصلح أن يكون رويا مثل «كارها وجدارها » فهاء «كارها » وإن جاز كونها رويا لكن لما جاء بعدها فى بيت آخر مالا يصلح أن يكون رويا وهو هاء « جدارها » تعينت هي أيضا للوصل وقد يتعين أن يكون رويا إذا لم يلتزم الحرف الذى قبله فى آخر كل بيت من أبياته كما فى خلتى وعزتى ، فإن تاء التأنيث وإن جاز كونها وصلا كما تقدم لكن لما لم يلتزم الحرف الذى قبلها تعينت هى للروى هنا وقس على ذلك .

٣ – مالا يكون إلا رويا

وهو ما عدا هذه الأحرف الثمانية وتلك الأحرف السبعة .

* * *

وبناء على هذه القواعد نقول : إذا جاءك بيت فانظر إلى آخر حرف منه فإن كان واحدا مما لا يجوز أن يكون رويا فتجاوزه إلى الذى قبله فإن لم يكن واحدا منها فاجعله رويا وإن كان واحدا منها فتجاوزه إلى ما قبله فإنه لابد أن يكون رويا لأنه لا يمكن أن يلحق بعد حرف الروى أكثر من حرفين : الأول الوصل والثانى الخروج : فمثلا بيت رؤبة : « قاتم الأعماق خاوى المخترق » آخره قاف وليست واحدا من الحروف المستثناة فهى حرف روى والقصيدة قافية ، – وبيت زهير. « صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله الخ » آخره الهاء وهى من الحروف المستثناة لأنها هاء إضمار متحرك ما قبلها فلا تكون رويا بل وصلا فقد اضطررت إلى إعتبار ما قبلها وهو اللام وليست من الحروف المستثناة فهى الروى والقصيدة لامية ، وبيت شوقى :

نجا وتماثل ربانها ودق البشائر ركبانها

آخره الألف ولا تكون رويا بل خروج والهاء وصل لتحرك ما قبلها فقد اضطررت إلى اعتبار ما قبل الهاء فيكون هو الروى .

أمثلة وصور

عين حرف الروى فيما يأتى من الأبيات :

أموالنا لذوى الميراث نجمعها ودورنا لخراب الموت نبنيها
إن أخاك الحق من كان معك ومن يضر نفسه لينفعك
من ظلم الناس تحاشوا ظلمه وعز فيهم جانبا ، واحتمى
وتحوطــــه حـــراسـه وتــذب عنـــه كـتائبـه
قـد كـان لـلمـال ربـا فصـار بالبخـل عبـده
على خبزك مكتوب سيكفيكهـم الله
ما رأت مثلك عينى حسنا وكمثلى بك صبا لم ترى
نسب أقرب فى شرع الهوى بيننا من نسب من أبوى
دعنى أصل رحمى إن كنت قاطعها
لابد للرحـــم الدنيا من الصلة
ألستم خير من ركب المطايا وأندى العالمين بطون راح
قد يدرك المتأنى بعض حاجته وقد يكون مع المستعجل الزلل
لا تسأل المرء عن خلائقه فى وجهه شاهد من الخبر
حسدوا الفتى إذ لم ينالوا سعيه فالكل أعداء له وخصوم
فغض الطرف إنك من نمير فلا كعبا بلغت ولا كلابا

حركات القافيـة

وهى الحركات التى إذا أتى بها الشاعر فى مطلع شعره وجب عليه التزامها فى بقيته فمنها ما هو حركة الحرف نفسه ، ومنها ما هو حركة الحرف الذى قبله وهى ست :

١ – المجرى :

حركة الروى المطلق[١] ، فحركة الروى المطلق مجرى ، أما سكون الروى المقيد فلم يسموه باسم خاص .

٢ – التوجيه :

حركة ما قبل الروى المقيد – أى الساكن – مثل

وأكذب النفس إذا حدثتها إن صدق النفس يزرى بالأمل

وهذه الحركة قد تكون فتحة كما فى البيت ، أو كسرة،أو ضمة :

٣ – النفاذ :

بالذال وبالدال أيضا وهو حركة هاء الوصل المتحرك مثل :

إذا نزل الحجاج أرضا مريضة تتبع أقصى دائها فشفاها

وقد تكون حركة الهاء فتحة كما ذكر أو ضمة أو كسرة .

٤ – الإشباع :

هو حركة الدخيل ككسرة اللام والخاء فى قوله :

يقتر عيسى على نفسه وليس بباق ولا خالد

فلو يستطيع لتقتيره تنفس من منخر واحد

وقد تكون الحركة فتحة أو ضمة أيضا .

٥ – الحذو :

حركة ما قبل الردف كحركة الباء فى « العباد » فى البيت :

سر أن اسطعت فى الهواء رويدا لا اختيالا على رفات العباد

وحركة ما قبل الردف قد تكون فتحة كما ذكر وقد تكون ضمة أو كسرة .

وإذا جاز اختلاف الردف بالواو والياء جازا اختلاف حركة الحذو بالضم والكسر مثل :

---

(١) أى المتحرك الذى يعقبه الف كغضابا أو واو كالخيامو أو ياء مثل : « الكواكبى » أو هاء مثل يوافقها .

وفى العقد الفريد (ص ٧٣ جـ ٤) : المجرى : فتحة حرف الروى المطلق أو ضمته أو كسرته .

انظر إلى زهر الربيع والماء في برك البديع
وإذا الرياح جرت عليـ ـه في الذهاب وفي الرجوع
نثرت على بيض الصفا ئح بيننا حلق الدروع

٦ – الرس :

حركة ما قبل التأسيس كفتحة الراء في البيت :

للهو آونة تمر كأنها قبل يزودها حبيب راحل

وإذا عرفت حروف وحركات القافية فغاية ما يجتمع منها في القافية الواحدة تسعة أسماء نحو (يوافقها) : فحركة الواو رس ، والألف تأسيس ، والفاء دخيل ، وحركتها إشباع ، والقاف روى ، وحركتها مجرى . والهاء وصل ، وحركتها نفاذ . والألف خروج وسقط الردف والحذو لأنهما لا يجتمعان مع التأسيس ، وسقط التوجيه لأن المقيد لا يجامع الخروج .

أمثلة وصور

سم حركات القافية في الأبيات الآتية :

إنا إذا اشتد الزما ن وناب خطب وادلهم
ألفيت حول بيوتنا عدد الشجاعة والكرم
إذا أثنى عليك المرء يوما كفاه من تعرضه الثناء
وليل كموج البحر أرخى سدوله على بأنواع الهموم ليبتلى
لاحت لعينك من بثينة نار فدموع عينك درة وغزار
أيها النوام هبوا ويحكم فاسألوني اليوم ما طعم السهر
ألا أيها النوام ويحكموا هبوا أسائلكم هل يقتل الرجل الحب
إلا يكون أخي أخا ثقة قطعت منه حبائل الأمل
همو حلوا من الشرف المعلى ومن حسب العشيرة حيث شاءوا
وما طول الرجال لهم بفخر ولكن فخرهم كرم وخير
إلى المفدى أبي يزيد الذى يضل غمر الملوك في ثمده

أنواع القافيـة

من حيث الإطلاق والتقييد :

أنواعها من حيث الإطلاق والتقييد تسع : ستة مطلقة وثلاثة مقيدة فالمطلقة[1] ستة أقسام :

١ – مطلقة مجردة من الردف والتأسيس موصولة باللين[2] مثالها :

حمدت إلهى بعد عروة إذنجا خراش وبعض الشر أهون من بعض

فالقافية لفظة « بعض » وهى مطلقة لأن الضاد متحركة ، ومجردة من الردف والتأسيس ، وموصولة بياء الأشباع .

٢ – مطلقة مجردة من الردف والتأسيس موصولة بالهاء مثل :

تحمل أشباحنا إلى ملك نأخذ من ماله ومن أدبه

٣ – مطلقة مردوفة موصولة باللين :

الا قالت بثينة إذ رأتنى وقد لا تعدم الحسناء ذاما

٤ – مطلقة مردوفة موصولة بالهاء :

عفت الديار محلها فمقامها

٥ – مطلقة مؤسسة موصولة باللين :

كليني لهم ياأميمة ناصب وليل أقاسيه بطئ الكواكب

٦ – مطلقة مؤسسة موصولة بالهاء :

فى ليلة لانرى بها أحدا يحكى علينا إلا كواكبها

وأقسام المقيدة[3] الثلاثة هى :

١ – مقيدة مجردة من الردف والتأسيس :

أتهجـرغـانـيـة أم تـلم أم الحبل واه بها منجزم

---

(١) المطلقة : أى التى رويها متحرك غير ساكن .

(٢) أى بعد رويها حرف لين ناشىء عن إشباع حركة الروى .

(٣) مقيدة : أى أن رويها مقيد . أى ساكن .

٢ – مقيدة مردوفة :

كل عيش صائر للزوال

٣ – مقيدة مؤسسة :

وغـررتنى وزعـمت أنـ ـك لابن فى الصيف تامر

من حيث الحركات :

وتنقسم تقسيما آخر باعتبار الحركات التى بين ساكنيها وعدمها وهو :

١ – المتكاوس : كل قافية فيها أربع حركات متوالية بين ساكنيها كقوله :

قد جبر الدين الإله فجبر

٢ – المتراكب : كل قافية توالت فيها ثلاث حركات بين ساكنيها كقوله :

أخب فيها وأضع

سميت بذلك لأن حركاتها بتواليها كأن بعضها يركب بعضا .

٣ – المتدارك : كل قافية توالت فيها حركتان بين ساكنيها كقوله :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

٤ – المتواتر : كل قافية بين ساكنيها حركة .

يذكرنى فى طلوع الشمس صخرا وأذكره بكل مغيب شمس

سميت بذلك لأن الساكن الثانى جاء بعد الأول بتراخ بينهما بسبب توسط المتحرك .

٥ – المترادف : كل قافية اجتمع ساكناها :

هـذه دارهـم أقفـرت أم زبور محتها الدهور

سميت بذلك لأنه ردف أحد الساكنين فيها الآخر . وقولنا اجتمع ساكناها أى تلاقيا من غير فاصل .

ملاحظة :

هذه الأنواع الخمسة يجوز اجتماع بعضها مع بعض آخر منها فى قوافى الكلام المنظوم فلا يعد ذلك عيبا وتفصيل ذلك أن :

١ – الوتد المجموع إذا كان آخر جزء جاز طيه كمجزوء البسيط وكالرجز (مجزوءا أم غير مجزوء) أو جاز خزله (الطى مع الإضمار) كالكامل فقط (مجزوءا أم لا) أو خبنه كالرمل (مجزوءا أم لا) والخفيف (الكامل لا المجزوء بدليل فرض المسألة فى الوتد المجموع ومستفع لن فى مجزوئه ذو وتد مفروق لا مجموع) المحذوفين (أى اللذين دخل ضربهما الحذف فإن آخر كل منهما فاعلاتن يصير بالحذف فاعلن المجموع الوتد فيخبن بحذف ثانيه فيصير فعلن) والمتدارك ، فإنه فى هذه الحالات يجوز اجتماع المتدارك والمتراكب فى قوافى القصيدة الواحدة أو القطعة الواحدة كذلك ولا يعد ذلك عيب ، فقوافى البسيط والرجز يصير بعضها على مستفعلن إن لم يدخله الطى وبعضها على مستعلن إن دخله، وقوافى الكامل يصير بعضها على متفاعلن إن لم يخزل وبعضها على متفعلن إن خزل ، وقوافى الرمل والخفيف يصير بعضها على (فاعلا) إن لم يدخله الخبن وبعضها على فعلن إن دخله ، وقوافى المتدارك يصير بعضها على فاعلن إن لم يخبن وبعضها على فعلن إن خبن . وهذا إنما يكون قافية مع « لن » فى الجزء الذى قبله ، والأول فى الجميع متدارك والثانى متراكب . وإنما جاز اجتماعها فى قوافى القصيدة أو القطعة الواحدة لأن هذه زحافات غير لازمة يجوز الإتيان بها فى قافية وتركها فى أخرى من القصيدة فيحدث ما ذكر ولا عيب فيه[1] .

٢ – وكذلك الوتد المجموع إذا كان آخر جزء جاز خبله (الخبن مع الطى) كمجزوء البسيط وكالرجز مطلقا – جاز اجتماع المتكاوس والمتراكب

---

(١) والحاصل أننا إذا استعملنا أضرب هذه الأبحر تامة فى قافية القصيدة الواحدة أو القطعة كذلك كانت قافيتها حينئذ متداركة وأن استعملناها فى قافيتها غير تامة بأن دخل فى جزء مجزوء البسيط الطى إلى آخر ما ذكر كانت القافية متراكبة ، وهذا جائز ولا عيب فيه .

والمتدارك فى قوافى القصيدة الواحدة أو القطعة الواحدة كذلك لأنه يكون فى بعض قوافى القصيدة الواحدة على مستفعلن إن لم يدخله شئ وهو المتدارك ، وبعضها على مستعلن إن دخله الطى وهو المتراكب وبعضها « متعلن » إن دخله الخبل وهو المتكاوس . والقافية حينئذ من لام فاعلن أو مستفعلن الذى قبل هذا . . ومما ورد من ذلك قول الشاعر :

املأ ركابى فضة وذهبأ   فقد قتلت الملك المحجبا

ومن يصلى القبلتين فى الصبا   وخيرهم إذ يذكرون نسبا

قتلت خير الناس أما وأبا

فالقافية فى البيت الأول والرابع من المتكاوس ، وفى الثانى والثالث من المتدارك وفى الخامس من المتراكب .

٣ – ويجوز اجتماع غير ما ذكر أيضا لجواز اجتماع المتواتر والمترادف فى قوافى القصيدة الواحدة أو القطعة الواحدة واجتماع المتكاوس معهما فيها . ولم يذكره القنائى لعلمه بطريق الأولى والقياس على ما ذكر سابقا ، وفى الالفية تجد مثل هذه الأقسام الخمسة كثيرا . وهذا الاجتماع الذى علمته كثير فى أبيات الرجز كالألفية لابن مالك ، لكن كون الأبيات حينئذ قصيدة أو قطعة مجاز على التحقيق على ما سبق فى تعريف الروى .

عيوب القافيـة

عيوب القافية التى تعتريها سبعة : (الايطاء ، التضمين ، الاقواء ، الإصراف ، الإكفاء ، الإجازة ، السناد) .

والجائز منها للمولدين هو الإيطاء والتضمين ، والسناد بجميع أقسامه بخلاف باقيها من الإكفاء والاجازة والاقواء والإصراف فإنه غير جائز لهم ، وما ورد منه عن العرب يحفظ ولا يقاس عليه .

الأول الإيطاء :

هو إعادة كلمة الروى (أى الكلمة المشتملة على حرف الروى سواء أعيدت القافية بتمامها أم لا) لفظا ، ومعنى ، لغير خصوصية مقصودة،ولغير

انتقال من غرض إلى آخر ، من غير أن يفصل بين اللفظين المكررين أربعة أبيات أو ثلاثة أو عشرة أو أحد عشر أو ستة عشر أو عشرون على ما تقدم من الخلاف فى مقدار القصيدة ، وهذا مذهب الجمهور الذين يرون أن الايطاء بإعادة كلمة الروى بلفظها ومعناها .

ونقل عن الخليل أنه إعادة كلمة الروى بلفظها ومعناها أو بلفظها فقط بشرط اتحاد المكررين فى الاسمية أو الفعلية من غير أن يفصل بين اللفظين المكررين سبعة أبيات الخ .

ومن هذا نعلم أن كلمتى الروى المكررتين قبل الفاصل المذكور لغير نكتة :

١ – إن اتحدا لفظا ومعنى فهو إيطاء عند الخليل والجمهور .

٢ – إن اتحدا معنى لا لفظا فليس بإيطاء عند الخليل والجمهور .

٣ – إن اتحدا لفظا لا معنى مع اختلاف اللفظين اسمية وفعلية ، كذهب بمعنى مضى وذهب بمعنى أحد النقدين فليس بإيطاء عند الخليل والجمهور .

٤ – إن اتحدا لفظا لا معنى مع اتحاد اللفظين اسمية وفعلية ، فهذا هو موضع الخلاف بين الخليل والجمهور ، فالخليل يقول هذا إيطاء لاتحاد المكررين لفظا مع اتحادهما اسمية وفعلية ، أما الاختلاف فى المعنى فلا يرفع وصف الايطاء عنهما ، والجمهور يقولون : ليس بإيطاء لأن اللفظين المكررين وإن اتحدا لفظا واتحدا صورة (أى اسمية أو فعلية) إلا أنهما اختلفا معنى فلم يكن ذلك عيبا من العيوب الشعرية لاشتراطنا اتحاد المعنى مع اتحاد اللفظ .

فالحاصل :

أن الايطاء عند الجمهور تكرير كلمة الروى بمعناها ولفظها وصورتها لغير نكتة قبل الفاصل المذكور ، وعند الخليل هو تكرير كلمة الروى بمعناها ولفظها وصورتها معا ، أو بلفظها وصورتها فقط قبل الفاصل المذكور ، فالايطاء عند الخليل أعم منه عند الجمهور عموما مطلقا .

ويرد على مذهب الخليل بأن :

١ – تكرير كلمة الروى بلفظها وصورتها مع الاختلاف فى المعنى فيه من المحسنات المعنوية الجناس التام ، فكيف يكون إيطاء معدودا من عيوب الشعر ؟

٢ – على أنه يدل على قوة طبع الشاعر لا على ضعفه بما فيه من هذا المحسن البديعى الساحر ، فقد خرج عن الإيطاء – الذى عُدَّ عيبا لدلالته على ضعف طبع الشاعر وقلة مادته حيث قصر فكره عن أن يأتى بقافية أخرى ، وصار شيئا آخر مقبولا عند البلغاء معدودا من أسرار سحر الأسلوب وبلاغته .

٣ – على أن الإيطاء إنما سمى إيطاء لما فيه من تواطوء الكلمتين وتوافقهما فى اللفظ والمعنى (لأنَ هذا هو التواطؤ فى الكلمتين الذى يجب اعتباره فى هذا المقام) فكيف يكون تواطؤ الكلمتين فى اللفظ فقط دون المعنى من باب الإيطاء .

ملاحظة :

يرى الخليل أن كل ما اتفق لفظه من الأسماء والأفعال وإن اختلف معناه فهو ، إيطاء ، فالإيطاء عنده ترديد اللفظتين المتفقتين من الجنس الواحد ، فجلل بمعنى عظيم وبمعنى صغير إيطاء عنده .

الخلاصة : مما سبق نعلم أن :

أولا : شروط تحقق الإيطاء هى :

١ – اتحاد كلمتى الروى فى اللفظ والصورة والمعنى عند الجمهور ، وفيها أو فى اللفظ والصورة دون المعنى عند الخليل .

٢ – أن لا يفصل بين المكررين سبعة أبيات الخ وإلا لم يكن إيطاء ولم يعد عيبا(١)

---

(١) والسر فى ذلك أن اللفظ المكرر بعد ذلك يصير كأنه مذكور فى قصيدة أخرى حكما

٣ – أن يكون تكرار كلمتى الروى لغير خصوصية وإلا (أى إن كرر لخصوصية) لم يكن إيطاء ولم يعد عيبا وذلك بأن يعذب الاستكثار من اللفظ المكرر كلفظ الجلالة ومحمد ، ومنه قول بعضهم :

محمد ساد الناس كهلا ويافعا وساد على الأملاك أيضا محمد
محمد كل الحسن من بعض حسنه وما الحسن كل الحسن إلا محمد
محمد ما أحلى شمائله وما ألذ حديثا راح فيه محمد

٤ – ألا يخرج الشاعر من غرض إلى آخر فقد قالوا لا يعد تكرار اللفظ إيطاء بعد الخروج من قصة إلى أخرى ومن غرض إلى آخر ولو لم يقع الفصل بالمقدار المتقدم .

ثانيا – نعلم أيضا أن :

١ – تكرار كلمات الروى المتحدات معنى فقط ليس بإيطاء إتفاقا .

٢ – وتكرار كلمات الروى المتحدات لفظا فقط (أى صورة) ومنه الألفاظ المشتركة كالعين ونحوه ليس بإيطاء عند الجمهور ، خلافا للخليل . والمعرف والمنكر ليس بإيطاء خلافا له أيضا .

والإيطاء مع كونه قبيحا جائز للمولدين لعدم شدة قبحه كما جاز لغيرهم على أن بعضهم زعم أن الإيطاء ليس بعيب .

ومثال الإيطاء الذى ذكروه قول النابغة :

وواضع البيت فى خرساء مظلمة تقيد العير لا يسرى بها السارى

وبعده بثلاثة أبيات :

لا يخفض الرز عن أرض ألم بها ولا يضل على مصباحه السارى

الثانى التضمين :

وهو تعليق قافية البيت بما بعده بأن كان البيت الأول غير مستقل بنفسه ، فإن استقل لكنه اشتمل على ما يفتقر فى تفسيره إلى الثانى فليس بتضمين نص عليه المبرد وسماه تعليقا معنويا ، وقيل إنه تضمين فهو عيب أيضا ، قال الدماميتى : أما إذا ربط شئ من البيت السابق غير كلمة رويه بالبيت اللاحق ، فليس بتضمين،ونقله عن المبرد وسماه تعليقا معنويا .

والتضمين نوعان قبيح وجائز ، فالأول مالا يتم الكلام إلا به كجواب الشرط والقسم والخبر والفاعل والصلة وهذا هو الأولى باسم التضمين ، والثانى ما تم الكلام بدونه والحاجة إليه تكميل المعنى المتقدم فقط كالتفسير والنعت وغيره من سائر التوابع والفضلات .

وقد علم مما سبق أن :

(ا) البيت الأول إذا كان غير مستقل بنفسه بسبب التضمين وربط كلمة الروى بما بعدها وكان الأول مفتقرا إلى الثانى فى أصل الإفادة فهو تضمين ومعيب إتفاقا .

(ب) البيت الأول إذا كان مفتقرا إلى الثانى فى غير أصل الإفادة فليس بعيب عند الجرمى خلافا للفراء .

(جـ) البيت الأول إذا كان أوله مفتقرا إلى أول الثانى فليس بتضمين ولا بعيب عند المبرد وقيل هو تضمين معيب .

هذا وسمى ما ذكر تضمينا لأن الشاعر ضمن البيت الثانى معنى البيت الأول لأنه لا يتم إلا بالثانى .

وإنما كان التضمين عيبا لأن كلمة الروى محل الوقف والاستراحة فإذا افتقرت إلى ما بعدها لم يصح الوقف عليها فخرجت عن اللائق بها . أما إذا سلمت هى من الافتقار فلا عيب لانتفاء هذا المحذور .

والتضمين مغتفر للمولدين كما تقدم ، ومثال التضمين قول النابغة :

وهم وردوا الجفار على تميم وهم أصحاب يوم عكاظ إنى
شهدت لهم مواطن صادقات شهدن لهم بحسن الظن منى

الثالث الإقواء :

وهو اختلاف المجرى أى حركة الروى المطلق بحركة تقاربها فى الثقل ، وهى الكسر مع الضم ، فخرجت الفتحة مع الكسر أو الضم، فإن ذلك يسمى إصرافا ، ويسمى العيب المذكور إقواء لما فيه من المخالفة بين القافية ومثاله قول حسان :

لا بأس بالقوم من طول ومن قصر   جسم البغال وأحلام العصافير
كأنهم قصب جوف أسافله   مثقب نفخت فيه الأعاصير

ويقول محمد عبد العزيز الدباغ عن الإقواء[1] :

الشعر هو الصورة المعبرة عن عواطف الإنسان وإحساساته بألفاظ رشيقة معتمدة على نغمات وألحان تثير عواطف السامعين المرهفين وتدفعهم إلى التأثر بما يسمعون .

وأهم ما فى الشعر العربى قافيته التى تبعث فيه ذلك الإيقاع الموسيقى المهيمن على أوزانه العامة ، والتى تخلق فيه ذلك الجرس المتوازى النغمات ، إنها الطابع الأصيل الذى يبرز الشعر العربى مرتبطا بالغناء متصلا بالموسيقى ، غير ناشز عن الذوق الجميل واللحن المتزن .

ولقد عرف العرب أهمية القافية فى الشعر فأطلقوها مجازا عليه من إطلاق الجزء وإرادة الكل ، قال شاعرهم :

أعلمة الرماية كل يوم   فلما اشتد ساعده رمانى
وكم علمته نظم القوافى   فلما قال قافية هجانى

وإن ارتباط الشعر بقافيته ، دفع علماء الأداب إلى الاهتمام بعلمين أساسيين فى دراسة الشعر العربى : أما أحدهما فعلم العروض وهو يهتم بدراسة الأنغام الشعرية العامة التى استعملها العرب ويحصر أوزانها فى أبحر محدودة أظهر الخليل ابن أحمد أشكالها ليتيسر لمن كان لهم استعداد فطرى أن ينهجوا نهج العرب فى إنشاء الشعر وصياغته .

وأما العلم الثانى فقد خصص لدراسة القافية وإبراز محاسنها وعيوبها حتى إذا ما اطلع الشعراء على ذلك اهتموا بشعرهم ، وعنوا به كثيرا فصاغوه بعيدا عن البذاذة والغموض والتعقيد والتكلف والسذاجة ، وأبعدوه عن الاضطراب فى توازن حركاته وانسجام مجراه .

---

(١) مجلة دعوة الحق صـ ١٥ عدد فبراير ١٩٦٤

ولقد ذكر العلماء أن للقافية عيوبا مختلفة والزموا الشعراء باجتنابها ليكون شعرهم جذابا خاليا من الاضطراب فى لفظه أو معناه .

ومن هاته العيوب أن يأتى الشاعر فى قصيدته ببيت شعرى لا ينسجم فى حركة رويه مع باقى الأبيات ، إلا أنهم ذكروا أن الاختلاف إذا وقع برفع بيت وجر آخر سمى إقواء ، وإذا وقع الاختلاف من الفتح إلى الكسر أو الضم سمى إصرافا .

القصيدة بالإقواء تفقد انسجام سبكها وتختلف حركة رويها لأنها لا تسير على نسق واحد ولا تمتاز بجودة التأليف اللفظى .

ومثال ذلك قول حسان بن ثابت يهجو الحارث بن كعب المجاشعى :

لابأس بالقوم من طول ومن قصر   جسم البغال وأحلام العصافير
كأنهم قصب جوف أسافله   مثقب نفخت فيه الأعاصير

وكقول الحارث بن حلزة فى معلقته :

ليس ينجى الذى يوائل عنا   رأس طود أو حرة رجلاء
فملكنا بذلك الناس حتى   ملك المنذر بن ماء السماء

وليس بخاف أن هذا الانتقال المفاجئ من حركات متوالية إلى حركات أخرى بعيدة عنها فى المخرج يثير قلقا فى السمع ونشوزا فى النغمة الشعرية التى ترتكز عليها القصيدة مما دعا كثيرا من الشعراء الإسلاميين إلى أن يفتخروا بتهذيب شعرهم وإبعاده عن هذا الانزلاق بالقافية إلى مظهر ينبو عنه الذوق السليم :

قال ذو الرمة :

وشعر قد أرقت له طريف   أجنبه المساند والمحالا [1]

وما افتخر ذو الرمة بتقديم شعره سليما من عيوب القافية خاليا من الخلل فى توازن حركاته إلا لكونه كان يعرف ما يوجهه النقاد من اللائمة على الذين

(1) السناد فى علم القافية اختلاف ما يراعى قبل الروى من الحروف والحركات ولكن المراد فى بيت ذى الرمة كل عيب يلحق القافية .

لم يسابروا هاته الطريقة الجديدة ورضوا بالتقليد المطلق للشعراء الجاهليين فى استعمال الإقواء فى شعرهم .

ولقد لام المعرى فى رسالة الغفران شاعرا إسلاميا لأنه استعمل الإقواء فى شعره[1] وهذا يدل على أن النقاد لم يكونوا يستسيغونه فى الإسلام، ولكن كيف أمكن للجاهليين أن يستعملوه فى شعرهم وأن يستسيغوه دون أن يروا فى ذلك عيبا ، فهل كانت أذواقهم ضعيفة أو كانت صناعتهم للشعر غير ناضجة أو كانوا يستعملونه عمدا لغاية من غايات البيان والإعجاز ؟

يظهر من الدراسات النقدية فى الأدب ، أن الشعراء الجاهليين لم تكن أذواقهم تستهجن استعماله والدليل على ذلك أن كثيرا من فحول الشعراء قد استعملوه فى شعرهم فقد استعمله امرؤ القيس والحارث بن حلزة وحسان بن ثابت والنابغة الذبيانى .

ومن المعروف عند الأدباء أن النابغة كانت تقام له خيمة عظيمة فى سوق عكاظ ، فيفد عليه الشعراء ينشدونه أشعارهم ويتفاضلون أمامه ليحكم بينهم .

وليس من الظاهر أن يكون الحكم بين الأدباء جاهلا بقواعد الشعر غير عالم بفنونه ولا مطلع على ما يستهجنه الناس ويستحسنونه ، إذ لو كان يرى فى الإقواء عيبا لتجنبه وجنبه الناس .

ولقد عسر على بعض الرواة أن يروا النقاد الإسلاميين يستنكرون استعمال الإقواء ثم لا يجدون فى الجاهليين من يستنكره ، لذلك رووا أن النابغة كان إذا أقوى لم يتجاسر أحد عليه لينبهه حتى إذا أقبل يوما إلى مدينة يثرب وأنشد جماعة منها قصيدته التى وصف فيها المتجردة احتالوا عليه فاتوه بجارية فغنته من هاته القصيدة قوله :

سقط النصيف ولم ترد إسقاطه فتناولته واتقتنا باليد
بمخضب رخص كأن بنانه عنم يكاد من اللطافة يعقد

(1) رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى تحقيق وشرح الدكتورة بنت الشاطى سلسلة ذخائر العرب صفحة ١٣٥

. وتعمدت الجارية إشباع كسرة اليد حتى صارت ياء كما تعمدت أشباع ضمة يعقد حتى أصبحت واوا فتنبه النابغة آنذاك إلى الأثر السيئ الذى يحدثه الإقواء فى الشعر وتجنبه،وتزيد الرواية أنه قال (دخلت يثرب وفى شعرى بعض العاهة فخرجت منها وأنا أشعر الناس) .

وإذا كانت هاته الرواية صحيحة فإننا نعتبرها خاطرا جديدا طرأ على الأذواق فى الجاهلية فى أخريات هذا العصر ، لأننا لا نجد من الشعراء قبل ذلك من أنكر استعمال الإقواء . بل إننى أرى الإقواء كان يستعمل قصدا لتأكيد الكلام وتقريره وتنبيه السامعين إلى نقطة معينة يريد الشاعر أن يوجههم إليها ، وهذا هو السر فى أن كثيرا من الشعراء كانوا يستعملونه فى القصائد التى يقدمونها فى المنازعات والمرافعات .

فقد أشتهر فى الأدب العربى أن امر القيس وعلقمة تساجلا ، فقدم كل منهما قصيدة إلى أم جندب زوجة امرئ القيس لتحكم بينهما وتختبر شاعريتهما فتفضل أحدهما على الآخر :

كان مطلع قصيدة امرئ القيس :

خليلى مرابى على أم جندب   لنقضى لبانات الفؤاد المعذب

وكان مطلع قصيدة علقمة :

ذهبت من الهجران فى كل مذهب   ولم يك حقا كل هذا التجنب

ولا شك أن القصيدة التى يريد الشاعر أن يبرز بها خصمه يتعمد فى صناعتها ويوجه عنايته إلى معانيها وألفاظها ، ولقد كان امرؤ القيس من أشهر الشعراء الذين امتازوا بحسن الصنعة وجمال الأسلوب والتنوع فى التعبير ، ومع ذلك فقد استعمل الإقواء فى هاته القصيدة التى حاول أن يبدع فيها وأن يتغلب على خصمه ، فلو رأى فى استعماله ما يفسد عليه خطته لتجنبه ولآثر الابتعاد عنه بل إنه كان يرى فيه مظهرا من مظاهر الصنعة ، ووسيلة من وسائل التنبيه والإغراء .

قال امرؤ القيس فى هاته القصيدة :

وقلنا لفتيان كرام إلا انزلوا فعالوا علينا فضل ثوب مطنب
فلما دخلناه أضفنا ظهورنا إلى كل جارى جديد مشطب
لظل لنا يوم لذيذ بنعمة فقل فى مقبل نحسه متغيب

فهو قد خص الإقواء بهذا البيت لأنه صور فيه يوما من أيام ذكرياته كان قد انعم فيه واستراح وخشى أن تمر به دون أن تحس بما يحس وأن لا تشعر بما يشعر به ولذلك استعمل الالتفات أيضا .

وكذلك كان الأمر بالنسبة إلى الحارث بن حلزة وعمرو بن كلثوم .

فقد وقع الخلاف بين البكريين والتغلبيين وكاد يدفعهم إلى حرب طاحنة لكنهم التجأوا إلى المحاكمة أمام عمرو بنى هند ملك الحيرة وتراس التغلبيين عمرو بن كلثوم فالقى جزءا من معلقته الشهيرة التى أبدع فيها ، فكانت تنبعث منها العواطف صاخبة مدوية ترفع قبيلة تغلب على كل القبائل وفى هاته القصيدة يقول :

متى ننقل إلى قوم رحانا يكونوا فى اللقاء لها طحينا
يكون ثفالها شرقى نجد ولهوتها قضاعة أجمعينا

وكانت الضرورة تدعو شاعر البكريين الحارث بن حلزة أن يرد مزاعم التغلبيين وأن يصامد شاعرهم ويقاومه بالحجة والدليل فقام أمام الملك وألقى قصيدته الشهيرة :

آذنتنا ببينها أسماء رب ثاو يمل منه الثواء

وغير خاف أن القصيدة التى ألقاها الحارث بن حلزة كانت عصارة فكره وعاطفته أجهد فيها نفسه ليقدمها صورة رائعة تجمع بين حسن البيان وقوة المعانى وبين سحر الألفاظ وجلال الأفكار ، اعتمد فى صياغتها على التجربة والممارسة للحياة ، لقد كان مثالا الذكاء والدهاء ، لا ينطق إلا بالحجة ولا يتحدث إلا بالبرهان ولا يستعمل من الأساليب البيانية إلا ما كان قويا وجليلا ، ولهذا نعتبر استعمال الإقواء فى قصيدته يرمز إلى

التوكيد والتقرير وتنبيه السامعين فهو قد انتقل فى قصيدته من مدح قبيلته إلى مدح والد الملك المتحاكم عنده ليستميله وليذكره بأن التغلبيين كانوا قد خذلوا أباه قال :

ليس ينجى الذى يوائل عنا رأس طود أوحرة رجلاء
فملكنا بذلك الناس حتى ملك المنذر بن ماء السماء
ملك أضرع البرية لا يو جد فيها لما لديه كفاء

إن الأقواء فى هذا البيت كان مقصودا ، لأن الشاعر حينما أراد أن ينتقل إلى مدح والد الملك خشى أن يكون الملك لا هيا عنه ، فأحدث فى القافية هذا التغيير المفاجئ ليجذبه إليه من جديد ولينبهه إلى ما يكنه من إجلال لملوك الحيرة .

وإن تحوير مجرى القافية يبعث فى السامع انتباها غير منتظر قد يدفعه إلى ترديد البيت المقصود الذى يسعى الشاعر فى تقرير معناه .

ولم يكن العرب يستعملون أسلوب التوكيد بتحوير مجرى الحركة فى الشعر فقط ، وإنما كانوا يستعملونه فى النثر أيضا،والقرآن وهو الكتاب الذى أنزل بلسان عربى مبين قد خاطب العرب وفق الأساليب التى يفهمونها ويستعملونها ، فأكد بتحوير مجرى الاعراب أيضا ، قال تعالى : « ليس البر أن تولوا وجوهكم قبل المشرق والمغرب ولكن البر من آمن بالله واليوم الآخر والملائكة والكتاب والنبيين وآتى المال على حبه ذوى القربى واليتامى والمساكين وابن السبيل والسائلين وفى الرقاب وأقام الصلاة وآتى الزكاة والموفون بعهدهم إذا عاهدوا ، والصابرين فى البأساء والضراء وحين البأس أولئك الذين صدقوا وأولئك هم المتقون » .

فإن سياق الكلام يقتضى رفع الصابرين ، ولكن الله تعالى حينما أراد أن يظهر فضل الصبر فى الشدائد وأن يوجه إليه عناية المسلمين غير مجرى كلامه حتى نتدبر ذلك ونتسلح بالصبر عند النوائب .

وهكذا رأينا أن تحوير الكلام العادى يشعر بالتأكيد وهذه هى العلة التى كانت تدفع شعراء الجاهلية إلى استعمال الإقواء فى شعرهم قبل أن تمجه الأذواق وتعده عيبا من عيوب القافية .

الرابع الإصراف :

وهو اختلاف المجرى (حركة الروى المطلق) بفتح وغيره من ضم أو كسر ، بأن تكون حركة حرف روى البيت المتقدم فتحة وحركة حرف روى البيت الذى بعد ضمة أو كسرة أو بالعكس فينتج من ذلك أربع صور (١ – فتحة ثم ضمة ٢ – فتحة ثم كسرة ٣ – كسرة ثم فتحة ٤ – ضمة ثم فتحة) – ومثال الفتح مع الضم :

أريتك أن منعت كلام يحيى أتمنعنى على يحيى البكاء
ففى طرفى على يحيى سهاد وفى قلبى على يحيى البلاء

وشاهد الفتح مع الكسر :

ألم ترنى رددت على ابن ليلى منيحته فعجلت الأداء
وقلت لشاته لما أتتنا رماك الله من شاة بداء

ملاحظة :

العروضيون فى مثل البيتين السابقين يقرأون كلمة الروى على حسب ما يقتضيه العامل من أوجه الإعراب مع قطع النظر عن حركة روى القصيدة . والنحويون بخلاف ذلك فهم يحركون كلمة الروى بحركة القافية ويقدرون فيها الحركة التى هى مقتضى العامل لاشتغال المحل بحركة القافية عملا بالوجهين ، وكلام النحويين مفروض فى شعر المولدين فإن الإقواء والإصراف ليسا جائزين لهم كما تقدم فإن جاء ما ظاهره ذلك صرف إلى الإعراب التقديرى للضرورة . أما المتقدمون فإن علم أن العرب نطقوا ببعض القوافى رويها مكسور وبعضها الآخر مضموم مثلا حكم عليه بمثل الإقواء والإصراف الذى قاله العروضيون لأنه جائز لهم فلا ضرورة ، وما لم يعلم كيف تكلمت العرب به يحمل على الإعراب التقديرى .

الخامس الاكفاء :

وهو اختلاف الروى بحروف متقاربة المخارج مثل :

بنات وطاء على خد الليل

لا يشتكين عملا ما أنقين

من مشطور السريع الموقوف والشاهد اختلاف الروى باللام والنون لأنهما متقاربان مخرجا .

السادس الأجازة : بالزاى ، وبالراء أيضا :

وهو اختلاف الروى بحروف متباعدة المخارج مثل :

ألا هل ترى إن لم تكن أم مالك بملك يدى أن الكفاء قليل

رأى من خليليه جفاء وغلظة إذا قام يبتاع القلوص ذميم

هذا ، ويلاحظ أن العيوب الأربعة (الإقواء والإكفاء ، والإصراف والاجازة) متفاوتة المراتب فأشدها عيب الاجازة فالاكفاء ، فالإصراف فالاقواء .

السابع السناد :

قيل هوكل عيب لحق القافية ، وقيل كل عيب سوى الإيطاء والإقواء والإكفاء ، وقيل هو اختلاف ما قبل الروى وما بعده من حركة أو حرف .

والصحيح أنه اختلاف ما يراعى قبل الروى من الحروف والحركات والسناد خمسة أقسام : اثنان باعتبار الحروف وثلاثة بإعتبار الحركات :

١ – سناد الردف : وهو ردف أحد البيتين دون الآخر مثل :

إذا كنت فى حاجة مرسلا فأرسل حكيما ولا توصه

وإن باب أمر عليك التوى فشاور لبيبا ولا تعصه

فالأول مردوف بالواو قبل الصاد ، والثانى غير مردوف ، أما الهاء فوصل .

٢ – سناد التأسيس : وهو تأسيس أحد البيتين دون الآخر مثل :

يا دارمية اسلمى ثم اسلمى فخندف هامة هذا العالم

وكان رؤبة بن العجاج يقول : لغة أبى همز العالم فلا يكون على هذا سنادا .

٣ – سناد الإشباع : اختلاف حركة الدخيل بحركتين متقاربتين فى الثقل كالضمة مع الكسرة أو متباعدتين فيه وذلك كالفتحة مع أحدهما ، فالضمة مع الكسرة مثل :

وهم طردوا منها بليا فأصبحت بلى بواد من تهامة غائر
وهم منعوها من قضاعة كلها ومن مضر الحمراء عند التغاور

والفتحة مع الكسرة مثل :

يا نخل ذات السدر والجداول تطاولى ما شئت أن تطاولى

والثانى أثقل من الأول وأقبح ، حتى قيل إن الأول ليس بعيب . فالحاصل أن سناد الاشباع اختلاف حركة الدخيل بضم وكسر أو بفتح وغيره .

٤ – سناد الحذو : اختلاف حركة الحرف الواقع قبل الردف وذلك بحركتين متباعدتين فى الثقل وهما الفتحة مع الكسرة أو الضمة – فالفتحة مع الكسرة مثل :

لقد ألج الخباء على جوار كأن عيونهن عيون عين
كأنى بين خافيتى عقاب يريد حمامة فى يوم غين

والفتحة مع الضمة – كيرمون مع مصطفون .

والحاصل أن سناد اختلاف حركة الحرف الذى قبل الروى بفتح مع غيره وحينئذ تخرج الضمة مع الكسرة فلا تعد عيبا .

٥ – سناد التوجيه : اختلاف حركة ما قبل الروى المقيد .

(ا) بالفتحة مع الضمة أو الكسرة كما هو مذهب الخليل .

(ب) أو بالكسرة مع الضمة أو الفتحة .

ويرى الأخفش أن سناد التوجيه ليس بعيب مطلقا ولهذا يسمى التوجيه لأن الشاعر له أن يوجهه إلى أى جهة شاء من الحركات فى سناد التوجيه ثلاثة مذاهب :

١ – الأول للاخفش ليس بعيب مطلقا .

٢ – الثانى للخليل وهو جواز الضمة مع الكسرة وامتناع الفتحة مع أحدهما .

٣ – ثالثا لكراع وهو جواز الضمة مع الفتحة وامتناع الكسرة مع أحدهما .

وشاهد سناد التوجيه قول رؤبة من مشطور الرجز .

وقاتم الأعماق خاوى المخترق

ألف شتى ليس بالراعى الحمق

شذابة عنها شذى الربع السحق .

فعلى مذهب الخليل الشاهد فى البيت الأول مع الثانى أو مع الثالث .

وعلى مذهب كراع الشاهد فى البيت الثانى مع الأول أو مع الثالث لا فى الأول مع الثالث .

الثامن التحريد والإقعاد :

التحريد اختلاف نوعى الضرب فى الكامل أو غيره من البحور بأن يبنى بعض أبيات القصيدة على ضرب من أضرب بحرها وبعضها الآخر على ضرب آخر ، وهو فى الضرب كالاقعاد فى العروض .

والاقعاد : هو اختلاف نوعى العروض فى الكامل فقط وهو فى الغالب فى العروض الحذاء فترد كاملة حينا وحذاء حينا آخر ، فالفرق بين التحريد والإقعاد هو :

١ – الإقعاد خاص بالكامل والتحريد عام ليس خاصا به فقط .

٢ – الإقعاد خاص بالعروض والتحريد خاص بالضرب .

٣ – الإقعاد من عيوب الشعر والتحريد من عيوب القافية .

مثال ذلك : قال امرؤ القيس بن عابس الكندى الصحابى :

يارب غانية صرمت حبالها ومشيت متئدا على رسلى

الله أنجح ما طلبت به والبر خير حقيبة الرحل

فى البيت الأول إقعاد أو الثانى لأن العروض الصحيحة ذات الضرب

الأحذ المضمر قد وردت كما وردت العروض الحذاء ذات الضرب الأحذ المضمر ، فيرجع فى تعيين موضع الإقعاد هنا إلى القصيدة ، فإذا كانت تسير على الحذذ فالبيت الأول هو موضع الإقعاد ، وإذا كانت تسير على الصحة فالثانى .

وقال الشاعر :

إن الرزية لا رزية مثلها ما تبتغى غطفان يوم أظلت
ولنعم حشو الدرع أنت إذا نهلت من العلق الرماح وعلت

فى البيت الثانى إقعاد ، لأنه قد ورد العروض الصحيح مع ضربها الصحيح ولم ترد العروض الحذاء ذات الضرب الصحيح فيكون الإقعاد فى البيت الثانى .

والتحريد والإقعاد ممنوعان للمولدين – ومما دخله التحريد قول الشاعر :

وإن أنت فضلت امرءا ذا نباهة على ناقص كان المديح من النقص
ألم تر أن السيف ينقص وزنه إذا قيل هذا السيف خير من العصى

فى هذا النظم عيب التحريد ، وهو إختلاف الضرب فإن الأول من صحيح الطويل والثانى من مقبوضة .

ضرورات الشعر

الضرورة ما وقع للشاعر فى الشعر مما لم يقع مثله فى الكلام المنثور سواء اضطر إليه الشاعر أم لا ، وقال ابن مالك هى ما يضطر إليه الشاعر ولم يجد عنه مندوحة ، ومذهبه ضعيف لأنه يكاد يسد باب الضرورة إذ كل ما يدعى أنه ضرورة يمكن أن يدعى تمكن الشاعر من تغييره ، بنظم تركيب آخر ، وقد يقال إن مراد ابن مالك بما ليس للشاعر عنه مندوحة ما هو كذلك بحسب العبارات المتبادرة التى يسهل استحضارها فى العادة فلا يرد ما رد به عليه .

والضرورات الشعرية التى تجوز للشاعر دون الناثر ثلاثة أقسام (الحذف — التغيير — الزيادة) :

(ا) **فالحذف** : كقصر الممدود وترخيم غير المنادى مما يصلح للنداء ، وترك تنوين المنصرف وتخفيف المشدد .

(ب) **والتغيير** : كتذكير المؤنث ، وعكسه ، وقطع همزة الوصل وعكسه ، وفك المدغم وعكسه ، وتقديم المعطوف ، والفصل بالأجنبى بين التابع والمتبوع .

(جـ) **والزيادة** : كزيادة حرف كألف الإشباع (أعوذ بالله من العقراب) والياء فى الصياريف والدراهيم ، وكتنوين المنادى المبنى ، وتنوين مالا ينصرف ، وكزيادة الألف واللام فى الترضى ، والمراد بالزيادة زيادة الحرف الغير العامل فخرج زيادة الحرف العامل كالباء فى ليس زيد بقائم. فليست هذه الزيادة للضرورة بل هى مقيسة أو شاذة .. ومن الزيادة للضرورة زيادة أل فى العلم والتمييز ، وإشباع الحركة من الفتحة والضمة والكسرة .

١ – ملاحظات :

الضرورة بأنواعها الثلاثة المتقدمة جائزة للعرب ، وكذلك تجوز للمولدين ، مثلهم فى ذلك مثل العرب كما قال ابن جنى ، فما أجازته الضرورة للعرب أجازته لنا وما منعته عليهم منعته علينا ، وما كان من أحسن ضروراتهم يكون من أحسن ضروراتنا ، وما كان من أقبحها عندهم يكون من أقبحها عندنا .

٢ – ما جاز للضرورة يقدر بقدرها ، فإذا دعت الضرورة إلى منع المنصرف اقتصر فيه على حذف التنوين وتبقى الكسرة عند الفارسى ، والكوفى يرى فتحه فى محل جر قياسا على مالا ينصرف لئلا يلتبس بالمبنيات على الكسر.

٣ – مالا يؤدى إلى الضرورة أولى مما يؤدى إليها ، فقول الشاعر : « لاه ابن عمك » ، الاظهر أن المحذوف اللام الأصلية والباقية لام الجر لأن القول بحذفها مع بقاء عملها يؤدى إلى أن يكون البيت ضرورة والقول بحذف الأصلية لا يؤدى إلى ضرورة ، وما لا يؤدى إلى ضرورة أولى مما يؤدى إلى ضرورة .

٤ – الضرورة قسمان :

(ا) قبيحة : وهى ما كانت غير مألوفة الوقوع كمد المقصور ومنع المصروف ، وقطع همزة الوصل ، وفك الادغام وتقديم المعطوف .

(ب) مقبولة : ما كانت مألوفة الوقوع كقصر الممدود ، وتخفيف المشدد وإشباع الحركة حتى يتولد منها مد وتحريك المضارع المجزوم أو الأمر المبنى على السكون بالكسر ووصل همزة القطع بشرط أن يليها ساكن .

مراجعات

— ١ —

اذكر اسماء قوافى هذه الأبيات من حيث الإطلاق والتقييد :

وإذا أراد الله نشر فضيلة طويت أتاح لها لسان حسود

أى محل أرتقى أى عظيم أتقى

إذا ما راية رفعت لمجد تلقاها عرابة باليمين

وإن امرأ يمسى ويصبح سالما من الناس إلا ما جنى لسعيد

وظلم ذوى القربى أشد مضاضة على النفس من وقع الحسام المهند

ولن تستبين الدهر موضع نعمة إذا أنت لم تدلل عليها بحاسد

بحياتى يا حياتى اشربى الكأس وهاتى

— ٢ —

يمكنك تحديد اسماء القافية فى الأبيات الآتية من حيث الحركات والسكنات :

تزين النساء إذا ما بدت ويبهت من حسنها من نظر

يا سيدا ما تعد مكرمة إلا وفى راحتيك أكملها

ندمت ندامة الكسعى لما غدت منى مطلقة نوار

سبحان ربى العلا ما كان أغفلنى عما رمتنى به الأيام والزمن

— ٣ —

يمكنك تحديد ما فى هذه الأبيات من عيوب شعرية ، وهى :

من آل مية رائح أو مغتدى عجلان ذا زاد وغير مزود

زعم البوارح أن رحلتنا غدا وبذاك خبرنا الغراب الأسود

يا نخل ذات السدر والجداول تطاولى ما شئت أن تطاولى

أفبعد مقتل مالك بن زهير ترجو النساء عواقب الأطهار[1]

(١) البيت من المجمع كما سبق فى القاب البيت .

لعلك توضح لنا ما فى الأبيات الآتية من ضرورات شعرية ورأيك فيها :

تنفى يداها الحصا فى كل هاجرة — نفى الدراهيم تنقاد الصياريف
لابد من صنعا وإن طال السفر — وإن تحنى كل عود ودبر
القارح العدا وكل طمرة — ما إن تنال يد الطويل قذالها
لنعم الفتى تعشو إلى ضوء ناره — طريف بن مال ليلة الجوع والخصر
وما كان حصن ولا فارس — يفوقان مرداس فى مجمع
طلب الأزارق بالكتائب إذهوت — بشبيب غائلة النفوس غرور
إذا جاوز الإثنين سر فإنه — بنث وتكثير الحديث قمين
أبوه أبى والامهات أمهاتنا — فانعم فداك اليوم أهلى ومعشرى
ومن يصنع المعروف فى غير أهله — يلاقى الذى لاقى مجير ام عامر
الحمد لله العلى الأجلل — أنت مليك الناس ربا فاقبل

التجديد فى القافية

كما جدد المولدون فى أوزان الشعر بما استحدثوه من البحور الستة ، والفنون السبعة التى سبق ذكرها .

فقد حاولوا الإفلات من قيود القافية ومن أمثلة هذه المحاولات ما رواه أبو بكر الباقلانى فى كتابه إعجاز القرآن وسواه عن بعض الشعراء :

رب أخ كنت به مغتبطا   أشد كفى بعرى صحبته
تمسكا منى بالود ولا   أحسبه يزهد فى ذى أمل

وهذا يسميه المجددون من أدبائنا الشعر المرسل ، ولا يتابعهم فى النظم منه شاعر مشهور .

ولكن العرب نظموا أنواعا أخرى استطاعوا بها التخفيف من قيود القافية وهى : المزدوج – المسمط – المخمس – وغيرها ، وسيأتى الحديث عنها إن شاء الله .

١ – **المزدوج** : وهو أن يؤتى ببيتين من مشطور أى بحر ، وبعدهما غيرهما بقافية أخرى وهكذا .

ومنه مزدوجة أبى العتاهية فى الحكم وتبلغ أربعة آلاف بيت ومنها :

حسبك مما تبتغيه القوت   ما أكثر القوت لمن يموت
الفقر فيما جاوز الكفافا   من اتقى الله رجا وخافا

ومن هذا النوع ألفية بن مالك وكثير من منظومات العلوم[١] .

٢ – **المسمط** : وهو أن يبتدى الشاعر ببيت مصرع ثم يأتى بعده بأربعة أقسمة من غير قافيته ثم يعيد قسما واحدا من جنس ما ابتدأ به وهكذا إلى آخر القصيدة ومثاله :

توهمت من هند معالم أطلال   عفاهن طول الدهر فى الزمن الخالى

(١) اكثر بشار وابو نواس وابان وأبو العتاهية وابن المعتز من المزدوجات .

مرابع من هند خلت ومصايف　　يصيح بمغناها صدى وعوازف
وغيرها هوج الرياح العواصف　　وكل مسف ثم آخر رادف
باسحم من نوء السماكين هطال

وقد يكون بأقل من أربعة أقسمة وبلا بيت مصرع مثل :

غزال هاج لى شجنا　　فبت مكابدا حزنا
عميد القلب مرتهنا　　بذكر اللهو والطرب
سبتنى ظبية عطل　　كأن رضابها عسل
ينوء بخصرها كفل　　ثقيل روادف الحقب

٣ – المخمس :

أن يؤتى بخمسة أقسمة كلها من وزن واحد وخامسها بقافية مخالفة للأربعة قبله ، ثم بخمسة أخرى من الوزن دون القافية للأقسمة الأربعة الأولى ويتحد القسيم الخامس مع الخامس من الأولى فى القافية مثل :

ورقيب يردد اللحظ ردا　　ليس يرضى سوى ازديادى بعدا
ساحر الطرف مذ جنى الخد وردا　　إن يومى لناظرى قد تبدى
فتملى من حسنه تكحيلا

وتصدى من فحشه فى استباق　　يمنع اللحظ من جنى واعتناق
أيأس العين من لحاظ اعتناق　　قال جفنى لصنوه : لا تلاقى

هذه صور من الخروج على القافية الواحدة وعدم التزامها – ويروى أن الأمين قال لأبى نواس: هل تضع شعرا لا قافية له ؟ قال : نعم[1]

---

(١) ١ : ١٢٠ العمدة لابن رشيق

الفصل السادس

صور للقافية في الشعر المعاصر

صور للقافية فى الشعر المعاصر

١ – قواف متعددة للقصيدة . . ومن مثله قصيدة ميخائيل نعيمة « النهر المتجمد » فما عدا البيتين الأولين فيها نجد لكل بيتين قافية واحدة

يا نهر ! هل نضبت مياهك فانقطعت عن الخرير
أم قد هرمت ، وخار عزمك ، فانثنيت عن المسير
بالأمس كنت مرنما بين الحدائق والزهور
تتلو على الدنيا وما فيها أحاديث الدهور
بالأمس كنت إذا تسير ، لا تخشى الموانع فى الطريق
واليوم قد هبطت عليك سكينة اللحد العميق
بالأمس كنت إذ أتيتك باكيا . . . سليتنى
واليوم صرت إذا أتيتك ضاحكا . . . أبكيتنى
بالأمس كنت إذا سمعت تنهدى وتوجعى
تبكى ، وها أبكى أنا وحدى ، ولا تبكى معى
ماذا جرى لك ؟ بعدما قد كنت تهزج فى الصباح
هل أجمدتك كآبتى وسمعت ندبى والنواح
ماذا جرى لك ؟ بعد ما قد كنت تنشد فى المسا
هل داهمتك مصائب مثلى ، فأخرسك الأسى
ما هذه الأكفان ؟ أم هذى قيود من جليد
قد كبلتك وذللتك بها يد البرد الشديد
ها حولك الصفصاف ، لاورق عليه ولا جمال
يجثو كئيبا كلما مرت به ريح الشمال
والحور يندب فوق رأسك – ناثرا – أغصانه
ويسرح الحسون – فيه مرددا ألحانه

تأتيه اسراب من الغربان تنعق فى الفضا
فكأنها ترثى شبابا من حياتك قد مضى
وكأنها بنعيبها عند الصباح وفى المساء
جوق .. يشيع جسمك الصافى إلى دار البقاء

لكن سينصرف الشتا وتعود أيام الربيع
فيذب جسمك من قال مكنته يد الصقيع
وتكر موجتك النقية حرة نحو البحار
حبلى بأسرار البقا تملى بأنوار النهار
وتعود تبسم إذ يلاطف وجهك الصافى النسيم
وتعود تسبح فى مياهك أنجم الليل البهيم
والبدر يبسط من سماه عليك سترا من لجين
والشمس تستر بالأزاهر منكبيك العاريين
والحور ينسى ما اعتراه من . المصائب والمحن
ويعود يشمخ أنفه ويعيش مخضر الفنن
وتعود للصفصاف - بعد الشيب - أيام الشباب
فيغرد الحسون فوق غصونه ، بدل الغراب

قد كان لى يا نهر قلب ضاحك مثل المروج
حر كقلبك فيه آمال وآمال تموج
قد كان يضحى غير ما يسمى ، ولا يشكو الملل
واليوم قد جمدت كوجهك فيه أمواج الأمل
فتساوت الأيام فيه .. صباحها ومساؤها
وتوازنت فيه الحياة .. نعيمها وشقاؤها
سيان فيه غدا الربيع مع الخريف أو الشتاء
سيان نوح البائسين وضحك أبناء الصفاء
نبذته ضوضاء الحياة فمال عنها وانفرد

وغـدا جـمـادى يحس ولا يميـل إلى أحـد
وغـدا غـريبـا بين قـوم كان قبـلا منهـم
وغـدوت بين الناس لغزا ، فيـه لغز مبهـم
يانهـر ذا قلبـى أراه — كمـا أراك — مكبـلا
والفرق أنك سوف تنشط من عقالك ، وهو . . لا . .

٢ — قواف متعدده للقصيدة على نظام آخر غير النظام السابق . . ومن مثله قصيدة «لو ترك الأشواك » . . وهى لميخائيل نعيمة :

يا ساقى الجلاس ! بالله لا
تحفل بكاس ، بين هذى الكئووس
أترع لغيرى الكأس ؛ أما أنا
فاحسب كأنى لست بين الجلوس
واعبر . . ودعنى فارغ الكأس
لا . لا تقل ما طابت الراح لى
أو أننى ما بينكم كالغريب
بل إن لى — يا صاحبى — خمرة
ما مثلها يطفى بروحى اللهيب
أعصرها من قلبى القاسى
يا زهرة — ما بين شوك — نمت
لولا شذاها ضل عنها البشر
هل تدرك الأشواك . . يا زهرتى !
أن الشذا هذا شذاك انتشر .
. . فى الحقل ، لا عطر لها فاحا ؟
هل تدرك الأشواك ما تدركين ؟
هل عطر العليق أذياله
من حيث تمتصين أنت الأريج ؟

أم حاك – غير الشوك – ثوبا له
من حيث حكت أنت أبهى النسيج ؟
قد تصبح الأشواك آقاحا
لو تعرف الأشواك ما تعرفين
حيا الغراب الفجر بالنعيب
تحية التهليل والترحيب
وافتر نور الفجر كالمجيب
فى غير ما لوم ولا تثريب
لهاتف ناداه من قريب
ماذنب ذاك الناعب المسكين
الا يحيى النور باليقين
تحية العصفور والشاهين
الا تدين كلها بدين
فماله يعذل كالرقيب
شفاعة الأنوار والأحباب
فى الأسود المهجور فى الخراب
ما الصيدح الهاتف بالعجاب
أصدق حبا لك من غراب
فاعذره يا فجر على النحيب
صاغه الرحمن ذو الفضل العميم
غمق الظلماء فى قاع سقر
ورمى الأرض به رمى الرجيم
عبرة فاسمع أعاجيب العبر
خلقة شاء لها الله الكنود
وأبى منها وفاء الشاكر

قدر السوء لها قبل الوجود
وتعالى من عليم قادر
قال كونى محنة للأبرياء
فاطاعت يا لها من فاجرة
ولو اسطاعت خلافا للقضاء
لاستحقت منه لعن الآخرة
سنة لله فاقفوا إثرها
عصبة السواس وامضوا راشدين
علم الأقيال قدما سرها
فاقاموا دينه فى العالمين

سنة الله وما أوسعها رحمة منه بجبارى الأمم
ويحهم لو لم يكن أبدعها كيف يدرون بأسرار النقم
فله الحمد على ما فقهوا من دهاء الملك والكيد الحذر
فإذا راموا اتكالا شبهوا من أرادوه بشيطان قذر

قال كونى محنة للأبرياء والخسأى أيتها النفس العقيم
أيها الشيطان أضلل من تشاء سوف تأويك وتأويه الجحيم
فهوى الشيطان صفر الراحتين خاوى الزاد ويا بئس السفر
أين يمضى ؟ أين أفق الأرض أين فرحاب الكون ملأى بالإكر
بيد ان الشر مازال أريبا وسبيل الغى ممجود الجناب
لن تراه حيث تلقاه غريبا أبد الدهر ولاتذر الصحاب
هبط الشيطان فى وادى القرود أوهم الزنج كما قد خلقوا
أمة من صنعة الخلاق سود أخطأوا الصبغة أو قد حرقوا
أرضهم الضهم أنجب من أبنائها وحصاد الزرع فيها دائم
لا يسأم الظل فى أرجائها وهم ظل عليا قائم

والقصيدة تبلغ مائتين وعشرين بيتا من المثانى وقد التزم الشاعر التفقية في الصدرين وفي العجزين من كل مقطوعه .وهى كذلك من مجمع البحور

٣ – وهنا صور عديدة أخرى أشبه بنماذج الموشحات الأندلسية ، ومن مثلها « فاتحة الطلاسم » لايليا أبو ماضى :

جئت ، لا أعلم من أين ، ولكننى أتيت
ولقد أبصرت قدامى طريقا فمشيت
وسأبقى سائرا إن شئت هذا أم أبيت
كيف جئت كيف أبصرت طريقى . . .

لست أدرى

أجديد أم قديم أنا فى هذا الوجود
هل أنا حر طليق ، أم أسير فى قيود
هل أنا قائد نفسى فى حياتى أم مقود
اتمنى أننى أدرى ، ولكن

لست أدرى

وطريقى أما طريقى ، أطويل أم قصير
هل أنا أصعد ، أم أهبط فيه وأغور
أأنا السائر فى الدرب ، أم الدرب يسير
أم كلانا واقف ، والدهر يجرى . . .

لست أدرى

ليت شعرى وأنا فى عالم الغيب الأمين
أترانى كنت أدرى أننى فيه دفين
وبأنى سوف أبدو ، وبأنى ساكون
أم ترانى كنت لا أدرك شيئا . . .

لست أدرى

أتراني قبلها أصبحت أساسا سويا
كنت محوا أو محالا ، أم تراني كنت شيا
ألهذا اللغز حل ، أم سيبقى أبديا
لست أدرى . . . ولماذا لست أدرى . .

لست أدرى

٤ – ومن صور القصيدة الجديدة فى القافية كذلك قصيدة أبى ماضى « تعالى » ويقول فيها :

تعالى نتعاطاها كلون التبر أو أسطع
ونسقى للنرجس الواشى بقايا الراح فى الكاس
فلا يعرف من نحن ولا يبصر ما نصنع
ولا ينقل عند الفجر نجوانا إلى الناس
تعالى نسرق اللذات ما ساعفنا الدهر
ومادمنا ومادامت لنا فى العيش آمال
فإن مر بنا الفجر وما أيقظنا الفجر
فما يوقظنا علم ، ولا يوقظنا مال
تعالى ننطلق روحين من سجن التقاليد
فهذى زهرة الوادى تذيع العطر فى الوادى
وهذا الطير تياه . فخور بالأغاريد
فمن ذا عنف الزهرة أو من وبخ الشادى ؟
أراد الله أن نعشق لما أوجد الحسنا
وألقى الحب فى قلبك إذ ألقاه فى قلبى
مشيئته . . . وما كانت مشيئته بلا معنى
فإن أحببت ما ذنبك ، أو أحببت ما ذنبى
دعى اللاحى وما صنف ، والقالى وبهتانه
أللجدول أن يجرى وللزهرة أن تعبق

وللأطيار أن تشتاق أيارا والوانه
وماللقلب..وهوالقلب – أن يهوى وأن يعشق
تعالى إن رب الحب يدعونا إلى الغاب
لكى يمزجنا كالماء والخمرة فى كاس
ويغدو النور جلبابك فى الغاب وجلبابى
فكم نصغى إلى الناس ، ونعصى خالق الناس
يريد الحب أن نضحك . . فلنضحك مع الفجر
وأن تركض . . فلنركض مع الجدول والنهر
وأن تهتف . . فلنهتف مع البلبل والقمرى
فمن يعلم بعد اليوم ما يحدث أو يجرى ؟
تعالى قبلما تسكت فى الروض الشعارير
ويدرى الحور والصفصاف والنرجس والآس
تعالى قبلما تطمر أحلامى الأعاصير
فنستيقظ لا فجر . . . ولا كاس

٥ – ومثل القصيدة السابقة قصيدة « فى ظل وادى الموت » وهى لأبى القاسم الشابى :

نحن نمشى . . وحولنا هاته الأكوان تمشى . . لكن لأية غاية ؟
نحن نشدو مع العصافير للشمس وهذا الربيع ينفخ نايه
هكذا قلت للرياح فقالت : سل ضمير الوجود كيف البداية
وتغشى الضباب نفسى . . فصاحت فى ملال مر : إلى أين أمشى
قلت : سيرى مع الحياة ، فقالت ما جنينا ترى من السير أمسى
فتهافت كالهشيم على الأرض وناديت : أين يا قلب رقّى
هاته . . علنى أخط ضريحى فى سكون الدجى . . وأدفن نفسى
هاته . . فالظلام حولى كثيف وضباب الأسى منيخ عليا
وكئوس الغرام أترعها الفجر ولكن تحطمت فى يديا

والشباب الغرير ولى إلى الماضى وخلى النحيب فى شفتيا
هاته يا فؤاد إنا غريبان نصوغ الحياة فنا شجيا
قد رتعنا مع الحياة طويلا وشدونا مع الشباب سنينا
وعدونا مع الليالى حفاة فى شعاب الزمان . . حتى دمينا
وأكلنا التراب . . حتى مللنا وشربنا الدموع . . حتى روينا
ونشرنا الأحلام والحب والآلام والحزن يسرة ويمينا
ثم ماذا . . ؟ هذا أنا صرت فى الدنيا بعيدا عن لهوها وغناها
فى ظلام الفناء . . أدفن أيامى ولا أستطيع حتى بكاها
وزهور الحياة تهوى بصمت محزن مضجر على قدميا
جف سحر الحياة ياقلبى الباكى فهيا نجرب الموت . . هيا

٦ – ومن صور القافية المتعددة قصيدة « فى فمى لحن » وهى لأمجد الطرابلسى

يا حبيبى كلما جئت الخميلة
اتوارى فى حناياها الظليلة
أو سمعت الطير فى الأغصان غنى
طربا . . ينزلها غصنا فغصنا

٧ – ومن القافية الجديدة كذلك للقصيدة العربية قصيدة « أنا وحدى مع الليل » لفدوى طوقان

فى الليل إذ تهبط روح الظلام
مرسلة فيه الرؤى الهائمه
يطيف بى فى يقظتى الحالمه
طيف ولكن ما له شكل
يحضنه جفنى ، ولا يظل
وإنما بحسى الملهم
أعيه شيئا ملغزا مبهم

كأنما طلسمه الليل
وكلما رفعت فى وحدتى
له مصابيحى انزوى فى القتام
فى الليل إذ تنعس روح الوجود
يخطفنى شئ وراء الفضاء
كأنما تحملنى فى الخفاء
ضبابة تسير فى تيه
لا لمعة تجلو دياجيه
لكن روحا غير منظور
وأراه دونى ألف ديجور
أحسه فى لا تناهى المدى
يشدنى إلى بعيد بعيد . .
فى الليل إذ تخشع روح السكون
أسمع فى الهدأة صوتا غريب
صوتا له طعم ، ولون ، وطيب
طعم ، ولكن غير أرضى
لون ، ولكنى غير مرئى
طيب ، ولكن . . لا ، فما أدرى
ما كنهه ، كأنما يسرى
من عالم هناك غيبى
تظل روحى وهى مأخوذة
تصغى إليه من وراء الدجون
ما أنت يا من فى ظلام الليالى
أحسه ملء حنايا الوجود
فى الأرض فى الأثير فى اللاحدود

فى قلب قلبى ، فى سماواتى
فى روح روحى ، فى مدى ذاتى
هلا توضحت بآفاقى
هلا تجسدت لأشواقى
هلا . . ولكن كيف ، هيهات !
فأنت مثل الغيب . . . . ما تنجلى
يا لغز . . يا حقيقة كالخيال !

٨ – وهذه قصيدة « الزهرة السوداء « لنازك وهى تشبه ما تقدم

كنزنا الغالى تركناه هنا
لحظات ثم أسرعنا إليه
والتمسناه وراء المنحنى
وعلى التل . . . فلم نعثر عليه

وسألنا عنه فى الغابة ربوة
فأجابت إنها قد نسيته
وهمسنا باسمه فى سمع سروه
فتناست ، فى الدجى ما سمعته

غير أن الفجر حيى فى ابتسام
وأرانا فى مكان الكنز زهرة
نبتت سوداء فى لون الظلام
وسقاها دمعنا لينا ونشرة
كلما مرت بها ريح الصباح
بعثت فى الجو موسيقى خفية
وأنينا خافتا ملء الرياح
كمنت فيه دموع البشرية
إنها زهرتنا الوسنى الحزينة

أمسنا في لونها مازال لدنا
فمنحناها مآقينا السخينة
وحملناها مع الذكرى وعدنا

٩ – ومن صور تعدد القوافى فى القصيدة قصيدة « سكران وسكرى » لخليل مردم ، ويقول فيها :

لو رأيت الكأس والوجه الصبيحا
لم تلم فى الراح من يعصى النصيحا
تركت فى كأسها لى قبلة
طابت الراح بها طعما وريحا

أرسل الإبريق شؤبوب سنا فإذا أقداحنا قوس قزح
كشعاع الشمس لألاء ، فهل بعث النور ، أم النار قدح ؟
صعد الزفرة حرى ، وبكى حينما أهوى على ثغر القدح
كمحبين . . فم زق فما علت الأنفاس ، والمدمع سح
غص بالشهقة لما ارتد عن شفة الكأس ، وبالدمع الملح

راعف المنقار ، خفاق الحشا
من رآه خاله طيرا ذبيحا
وهى كالجذوة تنزو مرحا
فذر الماء يرض منها جموحا

رامها ابن المزن فاستحيت ، فما مسها حتى تغشاها حجاب
صافيان امتزجا فاستترا هكذا الماء على الشمس سحاب
هل رأيت النار يعلوها دخان أبيض ، والشمس يغشاها ضباب
بسمت حتى ثناياها بدت لا تخل أن الذى يطفو حباب
أصبحت – بابن السما – مثل السما كوكب يبدو ، وينقض شهاب

عبقت فى الكأس من أنفاسها
نفحة تهدى إلى الندمان روحا

وهى قبل المزج تحكى – رقة –
أدمع « العذراء » إذ تبكى « المسيحا »

قد رفعناها ، نحيى بعضنا وقرعنا بعد ذا كأسا بكأس
وتعاهدنا على « السر » ، وما أضيع «السر» على أنفاس حاس
وعلى اسم « الحب » كانت نهلة تغمض العين ، وتغرى بالعطاس
ثم ثنينا ، فساغت سهلة راضها التقبيل من بعد شماس
أنبتت فى كل خد وردة ورمت فى كل عين بالنعاس

ومن الألسن حلت عقدا
هكذا تجعل من عى فصيحا
أرهفت حسا ، وهاجت شجنا
وبها جو المنى أمسى فسيحا

أيقظت عاطفة وثابة ورمت جفنا وجسما بالفتور
هانت الدنيا على شاربها لا تساوى عنده شروى نقير
هى – لولا الكأس – لا معنى لها دارت الدنيا على كف المدير
كلما قبلها هام بها فحساها بصغير.. وكبير
أى شئ تبعث الراح به من أمان ونعيم وسرور

ضم من أجفانه مستثبتا
إذ رأى أحلامه تجلى وتوحى
السما دير رؤى سحرية
فاتخذ كأسك « شقا » و « سطيحا »

يا رضيع الكأس ! أفديك أخا فى رضاع الكأس قربى ورحم
آخت الخمرة فيما بيننا بلسان وبروح وبدم
أى أم بذلت – من قبلها – لبنيها كل هذا.. أى أم ؟
حملت من كل من ترضعه عنت الطفل ، ولو كان هرم
طفلته ، فانثنى حتى انتهى للكرى ، ينعم بالطيف الملم

كـلما هشت إلـيـه زادهـا
– ديدن الطفل – قطوبا وكلوحا
أيها الناعم بالأحلام ، هل
عبرتها الراح تعبيرا صحيحا ؟

وأليفين – كما شاء الهوى والصبا – جنت به حبا ، وجن
هي كالطاووس من زهو الصبا وهو من غلوائه مهر أرن
يزهر البدر على جبهتها وعلى وفرته الليل يجن
فتنت حسنا ، وراقت زينة يكمل الحسن إذا واتاه ، فن
فترى الزخرف فى حلتها نوره ينهل كالغيث الهتن

فإذا ما أسرعت فى مشيها
عج – كالشلال – ينصب دلوحا
حلة أغرت بما قد سترت
حين زادت حسن ما أبدت وضوحا

تركت من حاجبيها أثرا مرهفا ، والسيف ان دق مضى
وعلى أجفانها – من كحلها – ظلمة ، من بينها النجم أضا
إنما الحمرة فى مبسمها قبلة حرى ، حكت جمر الغضا
فى يديها وعلى أقدامها مهج سالت ، ودمع غيضا
أرأيت العاج قد قمعه وهج الياقوت .. أو شمعا مضا ؟

رف طير الحلى فى لبتها
يبتغى فى صدرها ركنا مريحا
عشيت مرآتها من طول ما
قابلت من وجهها برقا مليحا

مالت الخمر بأعطافهما من رأى غصنا على غصن يميل
الهوى يقظان صاح ، والنهى غاله من سورة الصهباء غول

شوشت وفرته ، لما رأت   رأسه ما بين ثدييها يميل
فسما بالطرف يرنو ، فإذا   طرفه – من شدة السكر – كليل
يا لمخمورين ملتفين ، لم   يع كل منهما ماذا يقول

نضبت كأسهما ، فاستمسكا
ثم قاما – بعد لأى – ليروحا
أشبها الميزان . . ما من طرف
شال الا طرف كان رجيحا

بلغا – بعد اللتيا والتى –   غرفة فيها الهوى ناه أمور
هبت الأشباح من رقدتها   حينما أوقظ فى المشكاة نور
التماثيل بها عارية   والدمى ، والزهر نظم ونثير
أطبق الباب فما خلفهما   فهما كالسر يحويه ضمير
والكوى قد أغمضت أجفانها   حينما ضمت عليهن الستور

والكراسى فاتحات أذرعا
وصدورا – للقا الأحباب – فيحا
واحمرار النور – فى ظلمته –
مؤذن أن له جفنا قريحا

وهما – برح اشتياق – فى سعير   لشميم الخلد فى ذاك السرير
من رأى « الزهرة » – فى غربتها –   والذى تهوى . . . على مهد وثير
رفت الكلة بشرا ، واحتفى   بهما المهد بخفق وصرير
أسلم المصباح جفنا للكرى   وغفا ، رغم شهيق وزفير
ود كل منهما لو ظل فى   نومه هذا إلى يوم النشور

لا يبالى عاشقان اعتنقا
أسريرا نزلاه ، أم ضريحا
فاغفر اللهم زلات الصبا
وتقبل توبة – منا – نصوحا

١٠ – وتشبهها قصيدة جان دارك لأبي ريشة ويقول فيها :

الفجر أومأ . . والبتول بحملها المعسول نشوى
حتى إذا حلم الصبا ولى مع الظلماء عــدوا
أخـذت تمطى والفتور يهزها عضوا فعضـوا
وغطاؤها حيران يزلق عن ترائبها ويطـوى
وأكفها في شعرها تزداد دغدغة ولهــوا
والناهـــدان بصدرها يتواثبان هــوى وشجـوا
فتشد فوقهمــا وسادتها وفي شغـف تلـوى
وبـوارق الوجـد الخفـي تنزو مع النظـرات نـزوا
هيهات تروى والحياء خدينها ، هيهات تروى ! !
نظرت إلى مرآتها والشعـر مضطـرب الضفائـر !
وقميصها المحلـول فوق ترائب النهديـن حائـر
فطغت هواجس نفسها ما بين مصطخـب وثائـر
فاستعرضت عيشـا كما شاء الهوى ريــان عاطـر
وتمثلــت خدنـا يحل براحتيـه لها المـآزر
ويضمهــا شغفـا وتهمـي فوقهـا القبل المواطـر ! !
فتلجلجت خجلا وغصت بالشهى من الخواطـر !
وتنهــدت ألما وأطبقت الجفون على المحاجـر ! ! !
وقفت تصلى هيبة والنفس خاشعة كئيبة !
وصـليبهـا القـدسي يرمقها بنظرات رهيبة
فتزحزحت أجفانها عن دمعة الخوف السكيبة
وفـؤادها المخذول يكتم في مخاوفه وجيبه
زعمت به كل الذنوب ولم يكن يدرى ذنوبه
فاستغفرت عن حلمه الطاغي وثورته المريبة
واستعصمت بصليبها من كل هاجسة مشوبة
وبنت له خلف الضلوع هياكل الحب الرحيبة

ومشت على أمل الشباب وطيب زهرته الرطيبة
مضت الليالى . . . مثلما الأحلام فى أجفان نائم
فإذا البتول على جواد مثل جلد الليل فاحم
ينزو بها ولجامه حيران والأزباد لاطـم
وأمامها علم البلاد ، مموج الجنبات باسم
ووراءها جيش من الفرسان مشدود العزائم
وخيـوله مذعورة تحت القنابل والصـوارم
ينساب فى الوادى كما الرقطاء بات لها قوائم !
وغباره يعلو على جنبيه من عطف المناسـم
والأفق مطروف العيون بلفحه والصخر شاتم !
نادت بفيلقها البتول وهز ساعدها المهند
وعدت مهللة تحف بها أسود ليس ترعد
وتغلغلت فى ثكنة الأعداء فى عزم موطد
فتلاحم الجيشان فاندلع اللظى والهول أرعد
هذا يفر وذا يكر وذا يكب وذاك يصعد
والموت يبلع ما تلقمه يد الطعن المسدد
حتى إذا نالت نواجذه من الاشلاء مقصد . .
بدت البتول كما بدا من كوة الظلماء فرقد
تختـال جذلى بالفخار وعزة النصر المخلد
نصر على نصر يزيد خصومها الأبطال ذعرا
ما غامرت إلا وأبدت من ضروب العزم سحرا
حتى إذا الوطن الأسير بدا من الأغلال حرا
هوت البتول المستميتة فى يد الأعداء غدرا
فطغت سخائمهم كما لو فى الهشيم قذفت جمرا
ومشـوا مجوسا يحمـلون بتولهم للنار نكرا
ورمـوا بها وتجمـعوا من حولها تيها وكبرا

فتجلدت ويد اللظى ترمى بمئزرها فتعرى
وتهزها هزا فتعلو تارة وتخر طورا !
أخذت تصعد روحها فى قبضة النار المهيبة
وأمامها تمشى طيوف الخلد فى حلل قشيبه

١١ – ومثل القصائد السابقة قصيدة « الأشواق التائهة » ، وهى لأبى القاسم الشابى :

ياصميم الحياة ! إنى وحيد مدلج تائه فأين شروقك ؟
ياصميم الحياة ! إنى فؤاد ضائع ظامئ فأين رحيقك ؟
ياصميم الحياة ! قد وجم الناس وغام الفضا فأين برقك ؟
ياصميم الحياة ! أين أغانيك فتحت النجوم يصغى مشوقك
كنت فى فجرى الموشح بالأحلام عطرا يرف فوق ورودك
حالما ينهل الضياء ويصغى لك فى نشوة بوحى نشيدك
ثم جاء الدجى ..وأمسيت أوراقا بدادا من ذابلات الورود
وضبابا من الشذى .. يتلاشى بين هول الدجى وصمت الوجود
كنت فى فجرك المغلف بالسحر فضاء من النشيد الهادى
وسحابا من الرؤى يتهادى فى ضمير الأزال والآباد
وضياء يعانق العالم الرحب ويسرى فى كل خاف وباد
وانقضى الفجر فانحدرت من الأفق ترابا إلى صميم الوادى
ياصميم الحياة ! كم أنا فى الدنيا غريب .. ! أشقى بغربة نفسى
بين قوم لا يفقهون أناشيد فؤادى ولا معانى بؤسى
فى وجود مكبل بقيود تائه فى ظلام شك ونحس
فاحتضنى .. وضمنى لك بالماضى فهذا الوجود علة يأسى
لم أجد فى الوجود إلاشقاء سرمديا ولذة مضمحلة
وأمانى يغرق الدمع أحلا ها ويفنى يم الزمان صداها
وأناشيد يأكل اللهب الدا مى مسراتها ويبقى أساها
وورودا تموت فى قبضة الأشواك ... ما هذه الحياة المملة ؟

سأم هذه الحياة معاد   وصباح يكر فى أثر ليل
ليتنى لم أفد إلى هذه الدنيا   ولم تسبح الكواكب حولى !
ليتنى لم يعانق الفجر أحلامـ   ـى ولم يلثم الضياء جفونى !
ليتنى لم أزل كما كنت : ضوءا   شائعا فى الوجود غير سجين !

١٢ – ويشبه ما تقدم قصيدة « ديوان شعر » لبدر شاكر السياب :

ديوان شعر ، ملؤه غزل   بين العذارى بات ينتقل
أنفاسى الحرى تهيم على   صفحاته ، والحب والأمل
وستلتقى أنفاسهن بها   وتحول فى جنباته القبل
ديوان شعر ، ملؤه غزل   بين العذارى بات ينتقل
لما يعين النوح والشكوى   كل تقول : من التى يهوى ؟
وسترتمى نظراتهن على الصفحـ   ـات بين سطوره نشوى
ولسوف ترتج النهود أسى   ويثيرها ما فيه من بلوى
ولربما قرأته فاتنتى   فضت تقول : من التى يهوى ؟
سيرين ما لاقيت فى حبى   فيصحن : ياللعاشق الصب !
ولقد تسيل دموعهن على   جنباته ، موصولة السكب
ياليت قلبى من قصائده   لترى الحسان الغيد ما قلبى
سيرين ما لاقيت فى حبى   فيصحن : ياللعاشق الصب !
ديوان شعرى ! رب عذراء   أذكرتها بحبيبها النائى
فتحمست شفة مقبلة   وشتيت أنفاس وأصداء
فطوتك فوق نهودها بيد   واسترسلت فى شبه إغفاء
ديوان شعرى ! رب عذراء   أذكرتها بحبيبها النائى
ياليتنى أصبحت ديوانى   أختال من صدر إلى ثان
قد بت من حسد أقول له :   ياليت من تهواك تهوانى
ألك الكؤوس ولى ثمالتها   ولك الخلود وأننى فانى !
ياليتنى أصبحت ديوانى   أختال من صدر إلى ثان

١٣ – ومثل الصور السابقة قصيدة « أنا وابنى » لأبى ماضى ويقول فيها :

قال لى ابنى وهو حيران   بما يحكى ويــقــرا :
«كيف كان الله ؟ انى   قد وجـدت الله سرا
أسمع الناس يقولون   بـــــه خيرا وشرا
فأفدنى .....»

قلت : «يا ابنى !   أنا مثل الناس طرا
لى فى الصحة آراء   وفى العلة أخرى
كلما زحزحت سترا   خلتنى أسدل سترا
لست أدرى منك بالأمر   ولا غيرى أدرى ....
أحسب الله الذى صاغ   من الذرات سحرا
والذى شاء فسوى   قطرات الماء بحرا
والذى شاء فضم الـ   ـبحر أصدافا ودرا
وأراد هـذا الله لما   شاء هذا كان .. فكرا
ثم لما نشر الألوان   فى الأرض زهوا
ورأى أن يعلن الحب   غنـــاء وحبورا
فتمشى فى حواشى الـ   ـسليل سحرا وعطورا
وتهادى فى حواشى الأفق   أطيــافا ونورا
هو لما شاء هـذا   كان ... حسا وشعورا
ومن أحب الله جبارا   وفتاكا ، وقاهـر
فـأنا أهواه رساما   وفنانا ، وساحـر
وأراه فى الندى والزهـ   ـر والشهب الوافـر
فـإذا الأنجم غارت   وانطوت كل الأزاهـر
وتلاشى كل ما أنشا   وسوى من مناظـر
لاح لى فى حسنه الأكمل ، فى   ....ديوان شاعـــر .

١٤ – وشبيه بما تقدم كذلك قصيدة « أغنية الحياة » لنازك :

إذا سألوا فى غد عن هوانا ونحن تراب مع الذكريات
وراح يجيبهم العابرون بأنا مررنا بهذه الحياة
وذقنا الهوى والأسى والعذاب كأسلافنا ثم عدنا رفات
وعفت على أثرنا الرياح وعدنا ضبابا تلاشى ومات
وقال لهم قائل : إننا شربنا الأسى فى ثنايا الكؤوس
وإن ابتساماتنا كن لونا يغلف شيئا طوته النفوس
وأنا دفعنا أناشيدنا وأحلامنا لرجاء العبوس
وكنا كمن قبلنا غرباء على الأرض ثم طوتنا الرموس
فمن سوف يخبرهم أننا شربنا العذوبة حتى سكرنا
وأنا ملكنا ضياء النجوم ودجلة والفجر فيما ملكنا
وكانت لنا من خدود النسيم وسائد تسندنا إن كللنا
وأنا تركنا حكاياتنا وأخبارنا للرياح .. ونمنا
وأنا عرفنا الحياة ارتعاشا ونبضا وأنية خالدة
عرفنا الغرام الرقيب الجبين وذقنا لياليه الساهده
وكم مرة ضممنا السعا دة فى هذه الأذرع الهامدة
وذقنا حنين الجمال اللذيذ وملح مدامعنا الباردة
وكانت لنا قطرات الندى ومنزلق الضوء كل صباح
وكان النسيم شفاها تمس تقبل ما جرحته الرياح
وكنا نحب الشذى والنخيل وآفاقنا والسهول الفساح
وإن جرحتنا أكف الحياة سكبنا الرضا فى شفاه الجراح
وكان الوجود سخى اليدين فأعطى هوانا ضياء القمر
ولف خيالاتنا بالعبير ومد علينا ظلال الشجر
وروى صدانا بخمر الكروم وطهر أفكارنا بالمطر
وتوجنا بغصون البنفسج والزنبق المخملى العطر
وكنا له بأناشيدنا وأشواقنا المرحات الوضاء

ومن أجله قد هوينا الحياة ومن أجله قد عشقنا الضيا،
وها نحن بين ذراعى ثراه نشيدا لا يعرفان انتهاء
يعشش فى تربتينا الجمال فيا جهل من ظننا أشقياء

١٥ – ومن صور تعدد القوافى فى القصيدة صورة هذه القصيدة : « لشفيق معلوف »

حوم شيطانى على عبقر يؤذنها بــــعودة وانحدار
وحط بى فيها فألفيتنى أما شمطاء طواها الكبر
تلف ثعبانا على وسطها يكمن فى نابيه كيد القدر
مجامر الصندل من حولها تألب الجن عليها زمر
ينبعث الدخان من شعرها يلتظى فى مقلتها الشرر
كـأنما الله لـدى بعثها زودها بكل ما فى سقر،
فانتفضت والجن من حولها أجفلن وارفضضن بين الشجر
ودمدت سخطا وقد هالها أن يقلق الأرواح مرأى البشر
فيا لصوت خلت لما دوى أن أديم الأرض تحتى اقشعر

ويحك يا إنسان
ألق عصا سحرك
ذعرت فينا الجان
فعذن بالشيطان
من شرك
وددت ياغادر لو أننى
أطلقت ثعبانى لاينثنى
عنك فيرديك ولكننى
أخشى على الثعبان
من غدرك
فى نابه السم كان
وصار فى صدرك

فليس هذا الصل بالأفعوان
بل أنت يا إنسان
فارجع إلى وكرك
جعلت نفسك أعلى
فى الأرض من ربك
وخلت دربك سهلا
فسر على دربك
حسبت عيبك فضلا
فعش على عيبك
ياصل ويحك اهلا
خرجت من ثوبك ؟!
ياآكل الأموات
ورامق النيران
بالأعين الوالهة
لاتمض فى عجبك
فانما الآلهة
ليست على دربك
ما دام حب الذات
ينخر فى قلبك

١٦ – ومن الصور الفنية للقافية فى القصيدة قصيدة « إلى صورة » لفدوى :

اذهبى واعبرى الصحارى إليه   فإذا ما احتواك بين يديه
ولمحت الأشواق فى مقلتيه
مانجات أشعة وظلالا   مفعمات ضراعة وابتهالا
فاحذرى،لا تعبرى،لا تبوحى   لا تبينى تأثرا وانفعالا

واكتمى عنه ما يزلزل روحى منه ، واطوى هواى من عينيه
هو لى فتنة . . ولكن دعيه مستفزا . . يشك فى حبيه
ليس يدرى بما يؤج بصدرى من حريق مدمر مستطير
وامثلى أنت صورة بكماء . . .
وجهها خامد بلا تعبير ميت القلب والهوى والشعور . .
فاذا الليل شف منه الجناح ومضت فى انسراحها الأرواح
تتلاقى على مهاد الأثير عبر آفاق عالم مسحور
عالم الحلم ، مسبح اللاشعور
فاسبقى أنت كل حلم إليه . . واستقرى هناك . . فى عينيه
عانقى روحه ، ورفى عليه
أنشديه شعرى وغنى لحونى فى هواه ، بثيه كل شجونى
صورى لهفتى له وحنينى حدثيه عن صبوتى، عن شئونى
حدثيه حتى يلوح الصباح
فإذا قبل السنى جفنيه وصحا ، لم يجد هناك لديه
غير « لا شئ » ماثلا فى يديه !
وارجعى أنت صورة بكماء وجهها خامد بلا تعبير
ميت القلب والهوى والشعور
هكذا ، وليظل حبى سرا غامضا ، إن للغموض لسحرا
آسرا يجذب النفوس إليه حيث تبقى مشدودة فى يديه
ليس تقوى على الفكاك، فـــكونى
أنت مثلى « لديه » عمقا وغورا
هكذا ، وليظل نهب الظنون تائها بين شكه واليقين

١٧ – وفى قصيدة « يا نفس » للشاعر المهجرى نسيب عريضة ، نجد نمطا مألوفا فى الشعر الحديث :

شربت كأسى أمام نفسى وقلت : يا نفس ! ما المرام ؟

حياة شك وموت شك فلنغمر الشك بالمدام
آمالنا شعشعت فغابت كالآل أبقى لنا الأوام
لا بأس ، ليس الحياة الا مرحلة بدؤها ختام

أخذت نفسي إلى طبيبي وقلت : يا طب ! ما العلاج ؟
فراح يأسو سقام جسمي ويحسب الداء في المزاج
فقلت يا صاح ! جف زيتي فباطلا تجبر السراج
إذا خبا النور في الدرارى فما ترى ينفع الزجاج

١٨ – ومن صور التزام القافية بين شطرى البيت الواحد فقط في غير بحر « الرجز » قصيدة « الحب » لرئيف الخورى وهى مأخوذة بتصرف « عن الشاعر الإنكليزى شللى » .

قالت : علام أرى الغدير أبدا على عجل يسير
موصولة أناته وشجية نغماته
أفليس يأخذه الملال أفليس يرزح من كلال ؟
فأجبتها : لا تذهلى من سيره المستعجل
النهر صب حائر نحو البحيرة سائر
إذ يهفوان وينشدان وبغبطة يتمازجان

قالت : وأغصان الشجر تبدو حجابا للنظر
فعلام تشتبك الغصون فتصون تجوال العيون
لا الريح تخرقها . . ولا تضطرها أن تفصلا ؟
فأجبتها : لو تعلمين ما بالغصون من الحنين
لجلست في ظل السكون تذرين أمواه الشئون
يا فتنتى ! ان الغرام أدى بها للانضمام

قالت : ولم تبدو النجوم محمومة فوق الغيوم
للبدر تنظر ساهيه فتعود عنه باكيه
لتصعد الزفرات نار حتى يوافيها النهار ؟

فأجبتها : ان النجوم محمومة فوق الغيوم
قد أصبحت تهوى القمر أمسى يبرحها السهر
هى تبتغى منه النوال فيصدها عز الجمال
قالت : فإن كان الغدير من فرط صبوته يسير
والغصن برحه هواه فأقام ملتزما أخاه
والنجم برحه السهر مذ راح ينظر للقمر
أنى لذات حشى خفق فلنعتنق ! فلنعتنق !

١٩ – ومن صور الموشحات فى الشعر الحديث قصيدة « أنت وأنا » لأمجد الطرابلسى :

أما رأيت الليلة الحالكة تجلو دجاها البرقة الساطعه
والطفلة المشرقة الضاحكة تحزنها لعبتها الضائعة
فــانني . الــلــيــلــة يــا بــرقتى
وأنني الــطــفــلــة يــا لــعــبتى
يــا فــرحتى أنت ويــا دمــعتى !
أن تجدى الناسك فى ديره تهزه نغمة أرغنه
والفاجر العربيد فى سكره ترعشه النظرة من دنه
فــإننى الــنــاسك يــا نــغــمتى
وإننى الســكــران يــا خــمــرتى
يــا سقــرى أنت ويــا جــنتى ؟

٢٠ – ويشبه ما تقدم قصيدة « هل تذكرين » لخليل مطران :

هل تذكرين ونحن طفلان عهدا بـ « زحلة » ذكره غنم ؟
إذ يلتقى فى الكرم ظلان يتضاحكان ويأنس الكرم ؟
هل تذكرين بلاءنا الحسنا حين اقتطاف أطايب العنب
نعطى ابتسامات بها ثمنا وبنا كنشوتها من الطرب
هل تذكرين غداة نخطر عن ملكين حفا بالمسرات

بين السماوات النواظر من ... عليا ودنيا الثريات
والنهر .. هل هو لايزال كما ... كنا لذاك العهد نألفه
يسقى الغياض زلاله الشبا ... ويزيد بهجتها تعطفه
ينصب مصطخبا على الصخر ... ويسير معتدلا ومنعرجا
يطغى حيال السد أو يجرى ... متضايقا آنسا ومنفرجا
متخللا خضر البساتين ... متهللا لتحية الشجر
متضاحكا ضحك المجانين ... لملاعب النسمات والزهر
واها لذاك النهر خلف لى ... عطشا مذيبا بعد مصدره
يا طالما أوردته أملى ... وسقيت وهمى من تصوره

٢١ – ومن صور تغيير القافية بين كل بيت وما يليه قول الشاعر المرحوم محمد الأسمر :

وجلسة عند صديق «الماحى» ... عامرة بالجد والمزاح

٢٢ – ومن أصحاب الجديد[1] من لا يطبقون الشكل الشعرى القديم وهو تقسيم البيت إلى شطرين ، فهم يكتبونه موزونا مقفى على نمط الخليل ابن أحمد ، وكما نظمه كل الشعراء فى كل العصور ، ولكنهم عندما يكتبونه يكتبونه سطورا ، ولا يكتبونه شطورا ، كأن « الشكل » القديم فقط هو الذى أنصبهم ، ومثال ذلك ، ما صنعته أديبة عراقية ترجمت قصيدة « مرثية فى ساحة مقبرة ريفية » لتوماس جراى ، فكتبتها هكذا :

ومع الكون كله قلبه الخفاق
بالود والحنان الدفوق
ولقد كافأته آلهة الشعر
على قلبه النبيل الرقيق
منح البائسين أثمن ما يملكه

---

(١) ظ ٧٠ وما بعدها – الشعر بين التطور والجمود – للعوضى الوكيل – سلسلة المكتبة الثقافية العدد ٤ ا ٧١'

عبرة · انــــفــــعـــــال عـــــمـــــيق

فحبته السماء أنبل ما تمنح للأحيــاء

قــــــلب صـــــنـــــديق

آه يـــــا عـــــابـــــر الســـــبـــــيـــــل

دع الشاعر فى مرقد الردى مطمئنا

لا تحاول كشف الستار عن الخير

ودع مـــــقـــــلـــــة المساوئ وسنى

فوراء التراب قـــــــــــــــــلب

له فى رحمة الله مأمل ليس يفنى

مأمل الخالق الذى ضمه الله إلى عدله

فـــــأغـــــمض عـــــيـــــنـــــا

والقصيدة منظومة على بحر الخفيف « فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن » ولا يغير من جوهر الأمر شيئا أن كتبتها الشاعرة هكذا :

وسع الكون كله قلبه الخفـ ـق بالود والحنان الدفوق

ولقد كافأته آلهة الشعـ ـر على قلبه النبيل الرقيق

منح البائسين أثمن ما يمـ ـلكه : عبرة انفعال عميق

فحبته السماء أنبل ما تمـ ـنحه للأحياء : قلب صديق

آه يا عابر السبيل دع الشا عر فى مرقد الردى مطمئنا

لا تحاول كشف الستار عن الخيـ ـر ودع مقلة المساوئ وسنى

فوراء التراب قلب له فى رحمة الله مأمل ليس يفنى

مأمل الخافق الذى ضمه اللـ ـه إلى عدله فاغمض عينا

ولكنها ارتضت هذا التغيير الشكلى للبعد عن الطريقة القديمة فى نظم الشعر ، بعدا ظاهريا ليس غير.

٢٣ – ومن أمثلة ذلك أيضا معظم ما ورد فى ديوان أصدره أحد أصحاب الجديد باسم « طفولة نهد » ومما جاء فيه :«من قصيدة بعنوان على الدرب»:

زر مرة
ما أصبحك
وابسط على
أجنحك
هيأت قلبى
فالتصق
تعرف أنت
مطرحك
ومن قصيدة بعنوان « الضفائر السود »
يا شعرها
على يدى
شلال ضوء أسود
ألمه
سنابلا
سنابلا لم تحصد
لا تربطيه
واجعلى
على المساء مقعدى
من عمرنا
على مخدات الشذا
لم ترقد . .
ولا أعتقد أن هذا الشعر يتأثر أى تأثر لو كتب شاعرنا قصيده هكذا :

زر مره ما أصبحك وأبسط على أجنحك
هيأت قلبى فالتصق تعرف أنت مطرحك

وهكذا :

يا شعرها على يدى شلال ضوء أسود

ألمه سنـــــابلا سنـــــابلا لم تحصـــد
لا تــريـــطـيــه واجـعلى على المساء مـقـعدى
مـن عمرنا على مخد ـــدات الشذا لم ترقد

والذين يسلكون هذا المسلك لا يضيرون المنهج القديم فى شىء ، فهذا الشعر هو من المنهج القديم سواء كتب سطورا أو كتب شطورا . .

٢٤ – وهذه قصيدة من الشعر الجديد لسعيد جبرين ويقول فى مطلعها :

(ندامى يسمرون على شرفة ، والليل ساج رائق . يسمع صوت غناء مبهم من بعيد كما يغنى الإنسان لنفسه . . . يتساءل السمار عن المغنى ومن أوحى إليه بالغناء) .

الراوى :

سكن الليل وأغراه السكون فتهادى ناعم الجرس حنون
من ترى هذا المغنى صاحب الصوت الأغن
هاج فى السمار أصداء حنين « لربوع ما رأتها قط عين ؟ »

الراوى :

وندامى عرفوا سر السكون وهو يحدو للدجى مبتهجا
صاخبا . . . يدلج بين السامرين
ههنا ينكأ جرحا . . . وهنا يشعل نارا
وهنا يرجع طيفا بدا دهرا وتوارى
وإذا يمضى الدجى فى سراه مدلجا
تتعالى فوق أمواج السكون
زفرات المدنفين وشكاوى المتعبين
ونداءات الحيارى التائهين
هكذا تولد فى الليل اللحون !

الراوى :

وعلا فى الجو صوت المنشد ، من بعيد

يقلب « الآه » فنونا وفنونا ، ويعيد
بين أنات « الحجاز » . . . وتهاويل « العجم »
تارة جرح ونزو وألم
وآنا يبرز الجرح كفم
وسرت بين الندامى رعشة — وتراجيع تمن وحنين
وإذا خفت تراجيع التغنى رفعوا أصواتهم مستلهمين :
جوق : من ترى هذا المغنى صاحب الصوت الأغن ؟ الخ . . .

سامر :

عله جواب آفاق غريب الدار ناء
لم يمتع من هواه أو صباه بالهناء
جائع ما أنعم الخبز عليه بشفاء
غربة عضته ما بين الصحاب القرباء
فمضى يضرب فى الآفاق فى غير رجاء
بعيون غاص فيها كل سحر وضياء
ومحيا فيه من أبلغ آيات الشقاء
يكره النور ويستهويه تهويم المساء
فاذا ما جنه ليل سكون وصفاء
أرسل الصوت وغنى ، فتسلى بالغناء

جوق : ايه يا هذا المغنى صاحب الصوت الأغن
صوتك العذب الحنون لحنك الساجى الحزين
هاج فى السمار أصداء حنين « لربوع ما رأتها قط عين »

سامر :

عله غاوى مدام هجر ألحان وهام
بعد كأس أشعلت بين حناياه الضرام
سكرة ضاعت بعينيه ودبت فى العظام

بعثت تذكار ماضيه سخى الابتسام
يحمل الأفراح فى ظل شباب وغرام
وكؤوس الراح لما احتساها فى الظلام
والصبوح الحلو فى الصدفة والناس نيام
ذكريات ، أى جفن رفها يرضىَ المنام
فمضى فى التيه ، والصوت تهادى فى انسجام
يشتكى الليل إلى الليل عتابا وسلام

جوق : ايـه يـا هـذا المغنى ..... الخ

سامر :

عله صب يبث الليل أشـجان هواه
والذى يهواه فى الشرفة يصغى لغناء
أحرقته النار فانساب مع اللحن وتاه
نغم أى التياع لم يرجع صداه
كلما صعد آها طاف فى كل الشفاه
رعشة موجعة ترفض عن بحة آه

جوق : ايـه يـا هـذا المغنى ... الخ

سامر :

تلك أنفاس حبيبى والشذى السارى شذاه
والصدى المخنوق بالآه صداه وغناه
قد تواعدنا إلى مطلع سار فى سماه
ناعم الطلعـة والضوء بطئ فى سراه
وحبيبى لم يزل طفلا غريرا فى هواه
حبه لا يعرف الصبر ولا بعض مداه
فمضى يشكو ، ويدعو ، ويغالى فى دعاه
يا حبيبى ! أيها المستوحش السارى خطاه وغناه

قف ، تمهل ! فالدجى مازال فى شرخ صباه
عابقا بالعطر حلو البوح بساما لماه
يا حبيبى

جوق : ايه يا هذا المغنى صاحب الصوت الاغن
ان من تدعوه قد وافى وقد لبى النداء
والذى ترصد قد لاح بعينيه وضاء

فاترك النسوح وأرسل صوتك العذب وغن
ولتثر نجواك ما بين جموع السامرين
هزة مفرحة ترفض عن آه حنين
لربوع وسماء « مارأتها قط عين »

الفصل السابع

الشعر الحرّ

الشعر الحر

١ – أثار الشعر الحر منذ ظهوره مشكلات ارتبط بها تاريخه القصير ، الذى لم يبلغ بعد ثلث قرن من الزمان .

فقد وقف المحبذون له أمام اختيار اسم له وقفة طويلة ، حتى طالب صلاح عبد الصبور وهو من شعرائه فى المجلة المصرية عدد ديسمبر من عام ١٩٦١ بواضع اسم له .

وقد سماه النويهى : الشعر المنطلق . . وسماه مندور : الشعر الجديد .

وسماه أبو شادى والسحرتى : الشعر الحر . . وسماه عز الدين الأمين : شعر التفعيلة . وقال صلاح عبد الصبور : ان التفعيلة المفردة هى الوعاء الشعرى له . . وقالت نازك الملائكة في دفاعها عنه ، وكانت أولا من شعرائه : إن الأساس النغمى للشعر العمودى هو أساس الشعر الحر .

٢ – ويقف النقاد كذلك أمام مشكلة أخرى حول الشعر الحر : هى من الذى ابتكره .

ونحن نعلم أن اليوت نظم الشعر الحر ، وأن ما يكوفسكى شاعر روسيا طبق أيديولوجيته فى شعر حر . . وان الشعر الحر ظهر فى فرنسا منذ عام ١٩٣٥ .

وان الشعراء التعبيريين فى ألمانيا من دعاة المذهب التعبيرى بدأوا فى أوائل القرن العشرين يطلقون صرخات الاحتجاج والغضب والسخط فى الشعر والقصة والمسرح ، بل وفى الرسم والموسيقى . (من مثل جورج تراكل فى الشعر ، وكافكا فى القصة والرواية)،وأخذوا يعملون عملهم فى تحطيم القديم بحثا عن شئ جديد . . وفى مقدمة المجموعة الشعرية التعبيرية التى سموها (فجر الإنسانية) . . نادى التعبيريون بصرخاتهم . . وقد أخذوا فى تحطيم أوزان الشعر والخروج إلى ميادين الشعر الحر .

وفى اللغة العربية نرى صورا للقصيدة الجديدة المرتبطة بالموسيقى العروضية عند العقاد والمازنى وناجي،ونرى شعرا مرسلا محررا منَ القافية عند مطران وشكرى وأبى شادى ، ونرى شعرا حرا متجردا من الوزن الشعرى العروضى عندعددمن الشعراء الذين ظهروا فى مطلع النصف الثانى من القرن العشرين . . فلويس عوض الشعوبى ادعى أنه أول من نظم الشعر الحر فى بعض قصائده .

ومحمد فريد أبو حديد . . فى ترجمته لمسرحية روميو وجولييت . . زعم أنه أول من ابتكره . . ونادى أحمد رامى فى مجلة « الثقافة » عدد ١٥ – ٨ – ١٩٣٩ إلى كسر عمود الشعر العربى . . وباكثير فى مسرحية اخناتون ونفرتيتى أكد أنه صاحب الكشف عنه .

ونازك الملائكة تؤكد أن قصيدتها التى نظمتها فى خريف عام ١٩٤٦ بعنوان الكوليرا . . والتى ضمنتها ديوانها « شظايا ورماد » الذى ظهر عام ١٩٤٩ هذه القصيدة هى أول بواكير الشعر الحر .

والسياب يقول بل أنا . . وقصيدتى « هل كابد حبا » التى نظمتها عام ١٩٤٦ والتى تضمنها ديوانى « أزهار ذابلة » الصادر عام ١٩٤٩ هى التى كانت مطلع شروق الشعر الحر .

٣ – ويثير الشعر الحر قضية نقدية خطيرة : هى فى خلاصتها : لمن يغنى الشاعر ؟ . . ألنفسه . . أم للناس . .

ونحن رأينا ونرى فى جميع مهرجانات الشعر ومؤتمراته ومواسمه وبخاصة فى المواقف التى تستدعى الشعر الوطنى والقومى وشعر النضال والحرية . . لا يصل الشعر الحر إلى أذهان الناس ووجداناتهم ولا ينفعلون به . . ولا يهتزون له . . ولا يتأثرون به . . وبخاصة لأن هذا الشعر : من جانب غلبت عليه النثرية والعامية والسطحية والابتذال .

ومن جانب آخر لم يقدر شعراؤه على المحافظة على موسيقى القصيدة الداخلية . . وهم قد طرحوا الموسيقى الخارجية للقصيدة كذلك . . فأصبح

شعرهم كلاما نثريا مبتذلا . . ومن أجل ذلك نادى العقاد والزيات وعزيز أباظة وصالح جودت بأن الشعر الحر أصلح اسم له هو « الشعر المنثور » . . ويؤكد عزيز أباظة فى مقدمته لديوان عبد الله شمس الدين الذى سماه « أصداء الحرية » بأن مصير هذا الشعر هو العفاء والزوال .

ونحن نعلم أن صيحة أمين الريحانى وعزيز مشرق وجبران ودعوتهم إلى الشعر المنثور قد باءت بالفشل والهزيمة .

وحينما كانت نازك الملائكة تدافع أولا عن الشعر الحر . . وأصدرت كتابها قضايا الشعر لتدافع عنه . . ولتؤكد أنه ينتمى فى نسبه الموسيقى إلى الشعر العمودى ، عادت فى ديوانها الرابع « شجرة القمر » الذى صدر عام ١٩٦٨ تقول فى مقدمة هذا الديوان : « إنى لعلى يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف فى يوم غير بعيد . . وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية . . بعد أن خاضوا فى الخروج عليها ، والاستهانة بها . .

وشعراء الشعر الحر لم يكفروا مع ذلك بالشعر العمودى ، فادونيس أصدر مختاراته من الشعر القديم دليلا على اعتزازه بهذا الشعر ، وكيلانى سند أصدر كتابه « تجارب شعرية » وهى من عيون الشعر القديم .

وماذا فى الشعر الحر من انفعال أو عاطفة ؟ ! إسمعوا إلى نزار فى قصيدته رسالة من جندى فى جبهة السويس . . يقول فى مثل هذا الموضوع الحماسى الوطنى الكبير مثل هذا الشعر الجاف :

يا والدى
هذه الحروف الثائرة
تأتى إليك من السويس
إنى أراها يا أبى من خندقى
سفن اللصوص
محشورة عند المضيق
هل عاد قطاع الطريق

يتسلقون جبالنا . .
ويهدرون بقاءنا
فبلاد آبائى حريق . .

ويقول نزار فى ديوانه « الرسم بالكلمات » :

لم يبق نهد أسود أو أبيض   إلا زرعت بأرضه راياتى
لم تبق زاوية بجسم جميلة   إلا ومرت فوقها عرباتى

ويقول صلاح عبد الصبور فى قصيدته التى تضمنها ديوانه : « الناس فى بلادى » الصفحة الخامسة والأربعين .

ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش
فشربت شايا فى الطريق
ورتقت نعلى . .
ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق

ويقول كمال عمارة فى ديوانه « أنهار الملح » الصفحة الثانية والأربعين :

ومرت كل أيامى دجاجا ماله أعناق
تناثر ريشه الدامى فصد عن الإفصاح
غريقا كنت لا أهوى إلى القيعان
ولا أطفو على القمة . .
تمر عيونها الحيتان وهى تظننى لقمة
وتمسح جبهتى بيدين باردتين كالظلمة . .
وتدعوها من الأعماق أنثاها فتتركنى إلى موعد .

٤ – وانظر إلى قصة هؤلاء الشعراء الأربعة الذين كانوا ينظمون الشعر الحر ومن بينهم السياب جلسوا فى يوم من الأيام . . فى إحدى مقاهى بغداد وكتبوا قصيدة حرة ، توخوا كما قال أحدهم أن تكون خالية من أى معنى ، ونسبوها إلى شاعرة لا وجود لها أسموها سميرة أحمد العانى ، ثم بعثوا بالقصيدة إلى مجلة أدبية محترمة ، فلم تلبث أن نشرتها فى مكان بارز فيها . .

وجاء بعض النقاد أو ألاصح بعض أدعياء النقد فصنفوا الشاعرة ضمن المبدعين من شعراء العراق ، وتنبأوا لها بمستقبل شعرى مرموق .

٥ – ولنترك شكل القصيدة الحرة إلى مضمونها . . وماذا فيها من مضمون .

لقد ربط شعراء الشعر الحر وشعرهم بالرموز المسيحية الكثيفة من مثل الصليب وأجراس الكنائس والمذبح . . حتى الأشواق جعلوا لها مذبحا . . وغير ذلك .

ونجد التيار الوجودى فى شعر هؤلاء يستغرق كل تفكير أصحابه ويقودهم إلى مهاجمة التراث وعمودية القصيدة وتقاليدنا الأصلية . . ومواريثنا الجليلة .

يقرر أرسطو فى كتابه الشعر : أن الفنون الشعرية ، الكبرى – أى الجيدة – تستخدم كل أدوات المحاكاة وهى الإيقاع والانسجام والوزن .

ويتساءل أفلاطون فى كتابه « القوانين » : أى فن هو الفن الجيد ؟ ويجيب بأنه الفن الذى يلذ أى يمتع الناس .

فكيف نعد من الشعر . . هذا الشعر الذى يفقد الموسيقى والشكل الفنى والأصالةوكل مقومات الموهبة ويفقد كل فكرة رفيعة ومضمون شريف . . والذى تناوله الصغار والكبار . . والمثقفون وغيرهم . والأصلاء وغير الأصلاء على حد سواء . .

٧ – يقول بعض كتاب الشعر الحر :

١ – إن الشعر الحر يعيد صلة فن الشعر بالحياة . . وقد رأينا أنه يعيد فن الشعر إلى الموت .

٢ – ويقولون إنه يترك التقليد إلى مجال التجارب الشعرية الذاتية . . ونقول إنه ترك التقليد إلى أتفه التجارب وأكثرها هبوطا بقيم الحياة والإنسان فيها .

٣ – ويقولون إنه قرب الشعر إلى لغة الحياة ونقول إن ذلك وظيفة النثر لا الشعر . . وإلا لما كان هناك شعر رمزى وشعر تأملى مثلا .

٤ – ويقولون . . إن الشعر المعاصر شعر العصر . . وأكرر أن الشعر الحر فشل في مخاطبة الناس والجماهير أولا . . وأنه بموضوعاته لم يستطع الذين تناولوها أن ينفعلوا بها ثانيا . . وأنهم اختاروا أهبط الموضوعات وأسفلها أخيرا .

٥ – ويقولون إن موسيقى الشعر الجديد أكثر تركبا وتنوعا .

ونقول من أين ذلك ؟ وقد تركوا الموسيقى جانبا إلى لغة النثر . . والذين حافظوا على التفعيلة تركوا الموسيقى المركبة إلى تفاعيل مفردة لم تمنح أصــحابها حظا من التأثير فى وجدان السامعين والقراء بأى لون من الألوان .

٦ – ويقولون:الشعر الحر يحافظ على وحدة الموضوع . . وهل فقدنا الوحدة العضــوية والموضوعية فى عيون القصائد من شعرنا القديم مثلا ؟ . . كلا . . ثم إن هذه الوحدة ليست على أية حال فى رأى كثير من النقاد بضرورية فى الشعر الغنائى . . بل فى الشعر القصصى والمسرحى وحدهما .

٨ – وأخيرا نقول لكم أيها الشعراء كلمات معدودات :

١ – لماذا يسير الشــعر الحر فى غلوائه ، إلى حد اصطناع الخصومات والبطولات والمفاخر ومهاجمة العمودية والزعم بأنه وحده هو القادر والشاعر والثائر والبطل دون أن يصطنع الهدوء والسلام والإخاء الأدبى والاعتدال فى مخاصمة المذاهب الشعرية الأصيلة . . العريقة . . ؟

٢ – إن الشعر العمودى هو ابن هذه البيئة . . وهى التى ابتكرته ، وعنها أخذت الأجيال والشعوب والشعراء كل تقاليد الشعر الأصيل وكل عموديته فلماذا يقلد الشعراء هنا أعداء الشعر الأصيل وكل عموديته ؛ ولماذا يقلد الشعراء هنا شعراء الشعر الحرفي لبنان وتونس والمغرب ، وسواها . . وبعد أن كانوا متبوعين يصيرون تابعين ؟

٣ – ما مصير الشعر العربى . . وقد عاب دعاة الشعر الحر الشعر

العمودى ونفروا منه الشباب . . ثم لم يستطيعوا أن يأتوا بشعر آخر يفتح عقول الناس ويرضى أذواقهم .

٤ – ما هى العلاقة بين المستشرقين والمستغربين الداعين إلى ترك ثقافتنا وتراثنا وأصالتنا العربية ودعواتهم إلى اصطناع اللغة العامية حينا . . وإلى الارتماء في ظلال الغرب ومبادئه حينا آخر . . وبين الدعوة إلى الشعر الحر الذى يكفر بالشعر العربي الأصيل . . ويدعوا إلى اطراحه تمهيدا لانغلاقه وعدم القدرة على فهمه أو إمكان الاستفادة منه في فهم مواريثنا الأدبية والشعرية والتقويمية الأصيلة .

إننا نرحب بكل جديد لا يجافى الأصالة . . ولا يبعد عن الموهبة . . والذى يعتز بقديمه . . ويندفع إلى الالتحام بالقديم . . فى مؤاخاة روحية نبيلة تعطى الفن قيمته وأصالته وطابعه العربى الجليل النبيل الخالد مدى الحياة .

الشعر الحديث والقصيدة العمودية

القصيدة العمودية ، التي يمتد عمرها إلى آلاف السنين والتي ورثناها عن المهلهل وأمرئ القيس وشعراء المعلقات .

القصيدة العربية العمودية هي : التي نهج نهجها جميع الشعراء على مدى العصور حتى اليوم ، والتي أدت جميع أغراض الشعر والشاعر ، وخدمت جميع قضايا العروبة والإسلام ، على اختلاف الأجيال ، والتي أكبرها الدارسون والعلماء والنقاد ، بل المستشرقون الذين ترجموها إلى كل اللغات العالمية ، حتى ان المستر : وليم هونز أكبر شأن قصيدة المعلقات وترجمها إلى الإنجليزية ، ونوه بصورها وخيالاتها وبحيويتها أيضا ، ودعا الشعراء الإنجليز إلى خلق حركة تجديد في الشعر الإنجليزى تأثرا بها .. هذه القصيدة خالدة ، وستبقى حية ومتجددة على مر العصور .

وموسيقى هذه القصيدة العمودية الداخلية والخارجية ، المتمثلة فى الوزن والقافية ، صارت من الأصول الفنية للقصيدة العربية ، وصارت تمتلك ناحية التأثير الكبير فى الجماهير العربية وتقود ثوراتها دائما إلى التقدم والحرية .

إن مدائح المتنبى فى سيف الدولة مثلا ، لم تكن مجرد مدائح فى مناسبات طارئة ، إنما كانت أغانى وطنية تمثل روح الشعب العربى العظيم ، فى دفاعه عن حرياته ضد الغزو البيزنطى لبلاده — فى القرن الرابع الهجرى — العاشر الميلادى — وقصيدة أبى تمام فى مدح المعتصم بمناسبة انتصاره في عمورية — في النصف الأول من القرن الثالث الهجرى — كانت تمجد البطولات الإسلامية الظافرة ضد جيوش بيزنطة في سهول آسيا الصغرى .

ولم يمجد الشعراء العرب على اختلاف العصور الحكام بمقدار ما مجدوا الشعوب العربية فى حركتها المستمرة نحو الحضارة والتقدم ، وفى انتصاراتها ضد أعدائها فى كل مكان .

وقد تطورت هذه القصيدة العمودية ، منذ وضع الخليل بن أحمد عروضها الشعرى فشملت الموشحات ، وشملت الأوزان المولدة الجديدة ، وشملت ضروبا من التجديد فى القافية أحدثته مدارسنا الشعرية المتعاقبة ، من أواخرها : مدرسة البعث ، ومدرسة الديوان ، ومدرسة أبولو، ومدرسة شعراء المهجر .

بل نظم الشعراء العباسيون والأندلسيون الملاحم التاريخية ، ونظم من أتى بعدهم ملاحم فى السيرة النبوية ، ونظم الشعراء الصوفيون القصائد الصوفية الطويلة فى الحب الإلهى ، ونظم شوقى البردة ، كما نظم ملحمته عن كبار الحوادث فى وادى النيل وملحمته الأخرى فى التاريخ الإسلامى العظيم فى كتابه : « دول العرب وعظماء الإسلام » .

ولم تضق القصيدة العمودية — التى ورثناها عن شعرائنا ، والتى لا يزال ينظمها شعراؤنا العموديون حتى اليوم — صدرا بأية خاطرة أو فكرة أو غرض من أغراض الشعر والحياة ، حتى الملاحم والقصص الشعرية كتب فيها الشعراء قديما وحديثا .

ومع أن القصيدة لابد فيها عند علماء الشعر من أن تكون أبياتها من بحر شعرى واحد ، وأن تلتزم قافية واحدة ، فقد نظم الشعراء المحدثون من « مجمع البحور » كما فعل أبو ماضى فى قصيدته : « الشاعر والسلطان الجائر » ، وكما فعل غنيم فى بعض قصائده وكما فعل عزيز أباظة فى ملحمته : « من اشراقات السيرة الزكية » . بل كما فعل شوقى فى مسرحياته ، التى أبدع فيها كل الإبداع ، ووضح بها أن الشعر العربى لا يعجز عن نظم التمثيلية ولا يعجز عن الحوار وتمثيل الصراع .

وبذلك : صارت القصيدة يمكن أن تشتمل على عدة أوزان ، إذا تعددت مواقفها وأفكارها .

وعدد المعاصرون كذلك – من أمثال : مطران ، وشكرى ، وشعراء الديوان ، وأبولو ، والمهجر– القافية فى القصيدة الواحدة مجاراة لفن الموشحات الأندلسى ، وتحرروا من سلطان القافية ، وجعل الكثير منهم كل مقطع تيارا فكريا متميزا فى القصيدة . .

وبذلك : صارت القيود الفنية فى القصيدة ضيقة غاية الضيق ، أو قل : صارت سهلة غاية السهولة . مع أن الفن هو الفن لابد فيه من القيود ، والمثل الفرنسى يقول : « لا يحيا الفن بغير القيود » ، بل إن الفن فى رأيه : هو العبور إلى الانطلاق من خلال القيود .

والشاعر الموهوب لا تعوقه أبدا قيود الوزن والقافية ، كما يقول أبو شادى فى مقدمة ديوانه « الينبوع » :

« وفى تراثنا الشعرى نظام المسمط والأرجوزة والموشحة وعكس البحور ، ويضاف إلى ذلك ماجد من أوزان شعرية ، ومن تنويع القافية والوزن فى القصيدة الواحدة ، مع بقاء الروح الشعرى والهيكل التراثى لها ، والموسيقى الحلوة الرفافة المؤثرة » .

ولا ننسى : أن القصيدة العمودية بعروضها قد قلدها الشعر القصصى والملحمى والمسرحى ، وبذلك صارت مطواعة للتعبير عن مطالب الحياة ، وأفكار الشاعر .

وقد نظم الشاعر الفرنسى : « لويس أراجون » بعض شعره على نهج الشعر العمودى ، فقسم بيته إلى مصراعين وقفاهما تقفية عربية ، وعد ذلك كشفا جديدا .

ولقد حدث فى الثلاثين سنة الأخيرة أن نظم شعراء الشباب قصائد من الشعر الحر ، وبدأت الدعوة إلى هذا الشعر الحر تظهر فى كتابات كثيرة ، بل لقد غالى بعض الكتاب ، فزعم أن عمود الشعر قد انتهى إلى الأبد ،

وانتهت معه القصيدة العمودية إلى غير رجعة وانتهى معها الشعراء العموديون بلا رثاء أو رحمة ! ! كأنما هم أعداء لا يستريح شعراء الشعر الحر إلا إذا أجهزوا عليهم .

هذه الدعوة تأثرت فى أكثر الأمر بمذهب الشاعر الأمريكى : « والت هوتمان » الذى هجر الأوزان فى معظم شعره ، ولم يهتم بالقافية .

وكان بعض الشعراء فى أوربا قد شكوا فى ضرورة الوزن للشعر ، وإن لم يلق رأى هؤلاء جميعا أنصارا كثيرين فى الولايات المتحدة ، وفى بلجيكا .

أما فى إنجلترا وفرنسا : فلم يصادفوا نجاحا يذكر . . وفى عام ١٩١٧ نشر « اليوت » : ديوانا شعريا خرج فيه على نظام الشعر القديم وزنا وقافية .

وشعراء الشعر الحر بدأوا فقيدوا أنفسهم بالشكل الهرمى ، تفعيلة فى البيت الأول ، واثنتان فى الثانى ، فثلاث ، فأربع ، فخمس مثلا ، ثم يعودون بالعكس إلى نهاية القصيدة : خمس تفاعيل ، فأربع ، فثلاث ، فاثنتين ، فواحدة .

ومن الشعراء الذين ينظمون هذا الشعر الحر من يتأثرون بالطريقة القديمة ، فيلتزمون فى أحيان كثيرة القافية ، كنزار والفيتورى ، ومنهم من يتركها كنازك والسياب فى أغلب شعرهما . .

وهكذا : صار الشاعر (الحر) لا يتقيد بنظام التفاعيل العروضية ، ولا يقيد البيت بنظام الشطرين ، وكأن التفعيلة العروضية هى الإناء الموسيقى للشعر الجديد . . بل إن منهم من ترك التفعيلة نهائيا باسم التجديد .

وهكذا : صار الشعر الحر تغييرا كاملا لنظام القصيدة العمودية ، وأصبح يحاول اسدال الستار على تراثنا الشعرى كله ، دون أن يملك الموسيقى أو العروض الشعرى الذى يبرر له أن يزعم ذلك ، ودون أن يملك

زمام التأثير على الجماهير ، وعلى أذواق الشعب ومشاعره . ودون أن تصمد قصيدة من قصائده لروح الغناء والفن الأصيلة .

ومع ذلك صار هذا الشعر الجديد يحطم عمود الشعر العربى بقسوة وعنف مع أن جميع النقاد العرب فى القديم والحديث حذروا من الخروج عليه ، وعدوا ما خرج عليه من النظم ليس شعرا على الإطلاق .

الشعر فى أساسه فن ، والفنون هى القيود ، ويقول نيتشه : « الفن هو الرقص بالقيود والإغلال » .

وعمر الشعر الحر ثلث قرن ، ولا يملك أية قدرة خارقة على تحطيم الجبل الأشم الذى يمثل القصيدة العمودية ، واليوت الشاعر الإنجليزى يقول : « إذا أردت أن تجدد فى الشعر فيجب أن تكون جذورك عميقة فى الماضى . . » وهذا هو الطريق الصحيحة للتجديد .

هل صار شوقى وحافظ وعزيز أباظة وشعراء الثلاثنيات — الديوان وأبولو — بل ومن عاصرهم أو سبقهم من أعلام الشعر العربى على مدى العصور يستحقون منا أن نرجمهم بالحجارة وندعى أنهم غير جديرين بالخلود والتقدير من أحد ؟

لقد صاحب نشأة الشعر الحر دعوات لتحطيم عمود الشعر ، ونحن نعلم أن الشعر الحر قبل أن يظهر عندنا ظهر فى أمريكا وأوربا ، ونظم منه « اليوت » وما يكوفسكى وهوتمان ، وسواهم .

كما نعلم أن فى أوربا مدارس أدبية تتبنى تحطيم القديم بحثا عن شئ جديد ، من مثل : التعبيريين وغيرهم ، وفى مجموعة : (فجر الإنسانية) التى أصدرها الشعراء التعبيريون صدى لذلك .

إن أرسطو يقرر في كتابه «الشعر» وجوب أن نستخدم كل أدوات المحاكاة ، من الإيقاع والوزن والإنسجام . بينما لم يستطع الشعر الحر إثارة القارئ ولا السامع ، لفقدانه الموسيقى الخارجية دائما ، وأحيانا كثيرة جدا يفقد

الموسيقى الداخلية أيضا . وقد سماه العقاد وعزيز أباظة والزيات وصالح جودت ، وآلاف الدارسين والنقاد : الشعر المنثور . وعادت نازك الملائكة فى ديوانها الرابع (شجرة القمر) الصادر عام ١٩٦٨ تتنبأ بوقوف تيار الشعر الحر ، وبأن الشعراء لابد أن يرجعوا إلى الأوزان الشطرية ، بعد أن خاضوا فى الاستهانة بها ، والخروج عليها ، ولها الحق فى ذلك بعد ظهور ما يسمى قصيدة النثر ، وبعد أن أصبح الغموض والرمز والمضامين الغريبة تحيط بالشعر الجديد إحاطة السوار بالمعصم ، وبعد أن صار اهتمامه بالإثارة والرمز الأسطورى والتفكير الدرامى أكثر من أى شئ آخر .

لقد حدثنا السياب أنه هو وجماعة جلسوا يوما فى مقهى من مقاهى شارع أبى نواس فى بغداد . . وكتبوا قصيدة حرة ، توخوا فيها أن تكون خالية من أى معنى أو مضمون وبعثوا بها إلى مجلة أدبية مشهورة ، بعد أن ذيلوها بتوقيع مستعار « سميرة أحمد العانى » ونشرت المجلة القصيدة فى مكان بارز ، وجاء بعض أدعياء النقد فصنف الشاعرة سميرة التى ليس لها وجود ضمن الشعراء ، المبدعين من شعراء الشعر الحر ، وتنبأ لها بمستقبل مرموق ! !

ولا يزال الهجوم على القصيدة العمودية صناعة كثير من الناس فهذا معين بسيسو يقول كما كتب فى صحيفة كبيرة : إن الشاعر العمودى يرتطم صوته وتسقط قافيته ، ويجئ الشعر الحر كالصاعقة الكهربائية ، التى تلتهم القصيدة العمودية وتذروها رمادا » .

لقد ذكر العقاد أن سليقة الشعر العربى تنفر من الغاء القافية كل النفور ، كما تنفر من طرح الموسيقى فى شعر الشعراء الجدد .

ولطه حسين رأى مشهور نختم به هذه الكلمة ، قال : « إن التجديد فى الأوزان أو القوافى دعوة غير منكرة وغير جديدة » . . وبالطبع التجديد فيها غير الإلغاء . . ثم يقول : « والجدير بالبحث فى الشعر الجديد هو البحث عن توافر الأسس التى يجب أن تراعى فى الفن الشعرى ،

والخصائص التي ينبغي أن تتحقق فيه ، ولا يمكن أن يعد هذا الجديد شعرا الا إذا قام تلك الأسس ، وتوافرت تلك الخصائص ، ولست أرفض الشعر لأنه انحرف عن عمود الشعر القديم أو خالف الأوزان (المخالفة خلاف الإلغاء طبعا) التي أحصاها الخليل ، وإنما أرفضه حين يقصر في أمرين :

الأول : الصدق والقوة وجمال الصورة وطرافتها .

والثاني : أن يكون عربيا لا يدركه فساد اللغة ولا الإسفاف في اللفظ .

وقديما قال أرسطو :

يجب قبل كل شئ أن نتكلم اليونانية . فلنقل : يجب قبل كل شئ أن نتكلم العربية .

ونقول مع عميد الأدب العربي : أنه يجب أن يكون ما ننظمه – قبل كل شئ – مما يصح أن يسمى شعرا .

قصيدة من الشعر الحر لصلاح عبد الصبور

وهذا نموذج من الشعر الحديث لصلاح عبد الصبور وهو قصيدة من ستة مقاطع .

رحلة فى الليل

١ – بحر السواد

الليل يا صديقتى ينفضنى بلا ضمير
ويطلق الظنون فى فراشى الصغير
ويثقل الفؤاد بالسواد
ورحلة الضياع فى بحر الحداد
فحين يقبل المساء يقفر الطريق ، والظلام محنة الغريب
يهب شلة الرفاق ، فض مجلس السمر
« إلى اللقاء » وافترقنا . . نلتقى مساء غد
الرخ مات فاسترسلى – الشاه مات
لم يتجه التدبير ، إنى لاعب خطير
إلى اللقاء – وافترقنا – نلتقى مساء غد
أعود يا صديقتى لمنزلى الصغير
وفى فراشى الظنون لم تدع جفنى ينم
مازال فى عرض الطريق تائهون يطلعون
ثلاثة أصواتهم تنداح فى دوامة السكون
كأنهم . . . . يبكون
– لا شئ فى الدنيا جميل كالنساء
– الخمر تهتك السرار
– وتفضح الأزار

والشعار والدثار
ويضحكون ضحكة بلا تخوم
ويسفر الطريق من ثغاء هؤلاء

٢ – أغنية صغيرة

إليك يا صديقتى أغنية صغيرة
عن طائر صغير
فى عشه واحده الزغيب
وألفه الحبيب
يكفيهما من الشراب حسوتا منقار
ومن بيادر الغلال حبتان
وفى ظلام الليل يفقد الجناح صبره من الحنان
على وحيده الزغيب
ذات مساء حط من عالى السماء أجدل منهوم
ليشرب الدماء
ويملك الأشلاء والدماء
وحار طائرى الصغير برهة ثم انتفض
معذرة صديقتى.. حكايتى حزينة الختام
... لأننى حزين

٣ – الطارق المجهول

عيناه خنجران يطعمان بالسموم
والوجه من تحت اللثام وجه بوم
لكن صوته الأجش يشدخ السماء
إلى المصير والمصير هوة تروع الظنون
وفى لقائنا الأخير يا صديقتى وعدتنى بنزهة على الجبل
أريد أن أعيش كى أشم نفحة الجبل

لكن هذا الطارق المجهول فوق بابى الصغير
قد مد من أكتافه الغلاظ جذع نخلة عقيم
ويوعدنى المصير . . والمصير هذه الظنون

٤ – السند باد

فى آخر المساء يعتلى الوساد بالورق
كوجه فأر ميت طلاسم الخطوط.
ويتضح الجبين بالعرق
ويتلوى الدخان أخطبوط
فى آخر المساء عاد السندباد
ليرسى السفين
وفى الصباح يعقد الندمان مجلس النوم
ليسمعوا حكاية الضياع فى بحر العدم
السندباد
هذا مجال سندباد أن نجوب فى البلاد
إنا هنا نضاجع النساء
ونغرس الكروم للشتاء
ونقرا (الكتاب) فى الصباح والمساء
وحينما تعود نعدو نحو مجلس الندم
تحكى لنا حكاية الضياع فى بحر العدم

٥ – الميلاد الثانى

فى الفجر يا صديقتى تولد نفسى من جديد
كل صباح أختلى بعيدها السعيد
مازلت حياة فرحتى ، مازلت والكلام والسباب والسعال
وشاطئ البحار ما يزال يقذف الأصداف واللالى
والسحب ما تزال

تسح ، والمخاض يلجئ النساء للوساد
ويلعب الأطفال فوق أسطح البيت
لعبة العروس ، والتبات والنبات
والورد فى خد البنات
وعند شط النهر عاشقان سارحان
لله ما أحلى عيون العاشقين حين يسعون
ويقسمون
بحرمة الشجون
وبالليالى المثقلات وانتفاضة الحنين
العهد لن يهون
صديقتى عمى صباحا هل ذكرت نزهة الجبل

٦ – إلى الأبد

الرخ مات فاحترسى ، فالشاه ما يزال
والشاه بالبيادق التأم
« إلى اللقاء » وافترقنا – نلتقى مساء غد »
لنكمل النزال فوق رقعة السواد والبياض
وبعد غد ، وبعد غد
سنلتقى إلى الأبد

الفصل الثامن

كيف تنظم الشعر

- ١ -

موضوع صعب وسنتناوله بالطريقة التعليمية حتى يمكن أن يفيد من يريد وسنقصره على الشعر العربى الذى هو هواية لمن يقرأ وفى متناوله ، ويلزم لذلك معرفة المقصود بالشعر العربى ؟

فى القرآن الكريم وردت هذه اللفظة « أساطير الأولين » فى موطن تداولها فيه إتهام الكفار الرسول بأنه شاعر أو معلم مجنون ، والشعراء الذين كان يتبعهم الغاوون وهم فى كل واديهيمون ليسوا إلا قصاص الأساطير والخرافات التى يلهون بها الناس عن الجد من الأمور ، وقد كان القرآن حينها جد الأمور فكانوا يحاربونه بمن يلهى عنه بالأساطير حينا أو برميه بأنه من أساطير الأولين أو بأن قائله - ولم يكونوا يؤمنون بالوحى طبعا - شاعر أو معلم مجنون إلى غير ذلك من هذا الجو القرآنى يمكن أن نفهم المقصود بالشعر عند العرب القدامى وهو « الأساطير » وهو فهم يتوافق مع فهم الجاهليات الأولى لمعنى الشعر عند كل الأمم ولعله هو ما يتردد فى تعاريف الفرنجة المحدثين أيضا بأنه الخيال وكفى .

ونحن بهذا قد يمكن أن نريح أنفسنا فنذيب الشعر بكل معناه فى القصة الخيالية أو الأسطورة وينتهى الأمر براحة تامة . . فإن ما يعنيه المحدثون الآن من صعوبة القيود الموسيقية فى الشعر المأثور قد يدفعهم إلى مثل هذا . . وبعد أن أثر عن العصور الملايين من أبيات الشعر الموزون المقفى . ولكن ما موقفنا من هذا المأثور ؟ أننكره كله ونقول أنه من صنع الجن وأن ما قالوه ظهروا به على وجه الأرض ثم استجنوا فى طياتها بالموت لمجرد أنهم جاءوا بلون من الشعر الموسيقى يصعب قرضه بموسيقاه على الكثيرين كما قال الحطيئة :

الشعر صعب وطويل سلمه　　إذا ارتقى فيه الذى لا يعلمه

زلت به إلى الحضيض قدمه يريد أن يعربه فيعجمه[1]

وليس الحطيئة وحده هو الذى يلاحظ صعوبة هذا اللون من الفنون ذلك أن الأستاذ جويدى يقول : « أن قصائد القرن السادس الميلادى الجديرة بالإعجاب تنبئ بأنها ثمرة صناعة طويلة »[2] .

وكيف بنا يمكن أن نتناسى أو ننسى حركة الشعر الغنائى فى عصور أدبية متطاولة وحركة النقد حوله ؟

الأمر إذن خطير وصعب التناسى عند نقاد اللغة العربية . . ولذلك فإنهم يجعلون الشعر الأصيل هو هذا اللون الموسيقى الغنائى رضى الناس أم لم يرضوا فما إلى غير ذلك من سبيل .

وهو بهذا القدر يتسع لكل ما يجد من جديد فى أشكاله الهندسية من رباعيات وخماسيات وأزجال وموشحات وغيرها فى العهد العباسى والأندلسى ومن اختصار تفعيلات أو زيادتها لكتابته كالشعر الأفرنجى بسطور طويلة أحيانا أو قصيرة أحيانا أخرى كما يحلو لهم كتابته .. فهو تطور وكل شئ قابل للتطور والتجديد حكما .

وهو بالمعنى الأسطورى كما قلنا سابقا وما يرتبط به من أجواء جاهلية وبحسب ما وردت معانى ألفاظه بالقرآن لا يشير إلى المأثور من الشعر الموسيقى الغنائى الذى كان يستخدمه الرسول فى المنافحة عن الدعوة الإسلامية حين اصطفى بعض الشعراء وقربهم إليه .

كان الشعر — كما يقول عمر بن الخطاب — علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه ، وكان الشعراء عند العرب هم أهل الحذق والثقافة الذين يصلون فى ميادين الأفكار وتسجيل الآراء ، وكان العرب يدركون قيمة هؤلاء الشعراء فترى الأعشى يقول لممدوحه :

---

(١) أغانى دار الكتب جـ ٢ ص ١٩٦

(٢) الفن ومذاهبه فى الشعر العربى — د. شوقى ضيف ص ١٨ ط ٣ — أيضا —

قلدتك الشعر يا سلامة ذا فائش والشئ حيثما جعلا
والشعر يستنزل الكريم كما يتزل رعد السحابة السبلا

فلما جاء الإسلام بتعاليمه واشتدت الخصومة بين الدعوة الجديدة وبين الكفار نهض شعراؤهم لمناهضة القرآن الكريم الذى أعجزهم وحاروا فى أمره وأقذع أمية بن أبى الصلت فى هجاء النبى صلى الله عليه وسلم فنهى النبى عليه السلام عن رواية شعره فيما يقول الرواة ونهض شعراء الإسلام لينافحوا عن الرسول يدفعهم الوازع الدينى الجديد الذى ملك عليهم أنفسهم ، ولقد روى أصحاب السير عن جويرية بن أسماء قال : بلغنى أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال : أمرت عبد الله بن رواحة فقال وأحسن ، وأمرت كعب بن مالك فقال وأحسن ، وأمرت حسان بن ثابت فشفى وأشفى.وعن جابر بن عبد الله رضى الله عنه قال : لما كان عام الأحزاب ورد الله الذين كفروا بغيظهم لم ينالوا خيرا قال النبى صلى الله عليه وسلم : من يحمى أعراض المسلمين؟ فقال كعب رضى الله عنه : أنا يا رسول الله ، قال عليه السلام : نعم أهجهم أنت فسيعينك الله بروح القدس .

وقصة كعب بن زهير مشهورة ، فقد أنشد بين يدى النبى صلى الله عليه وسلم قصيدته :

بانت سعاد فقلبى اليوم متبول متيم أثرها لم يفد مكبول

وفيها يقول :

نبئت أن رسول الله أوعدنى والعفو عند رسول الله مأمول
مهلا هداك الذى أعطاك نافلة الـ ـقرآن فيها مواعيظ وتفصيل
لا تأخذنى بأقوال الوشاة ولم أذنب ولو كثرت فى الأقاويل
إن الرسول لنور يستضاء به مهند من سيوف الله مسلول

فرضى عنه النبى عليه الصلاة والسلام وأثابه بردته .

والنابغة الجعدى أيضا وفد على النبى عليه الصلاة والسلام ومدحه بقصيدته الرائية :

خليلى عوجا ساعة وتهجرا ولوما على ما أحدث الدهر أو زرا
أتيت رسول الله إذ جاء بالهدى ويتلو كتابا كالمجرة نيّرا
أقيم على التقوى وأرضى بفعلها وكنت من النار المخوفة أحذرا

إلى أن قال فيها مفتخرا بنفسه وقومه :

بلغنا السماء مجدنا وجدودنا وانا لنرجو فوق ذلك مظهرا

فقال له النبى عليه السلام : « أين المظهر يا أبى ليلى ؟ » فقال : الجنة يا رسول الله ، قال : « أجمل ان شاء الله » فلما بلغ قوله :

ولا خير فى حلم إذا لم تكن له بوادر تحمى صفوه أن يكدرا
ولا خير فى جهل إذا لم يكن له حليم إذا ما أورد الأمر أصدرا

قال له النبى عليه الصلاة والسلام : « أجدت لا يفضض الله فاك » .

وذكر الشيخ عبد القاهر أنه يروى عن عائشة أم المؤمنين رضى الله عنها أنها قالت : كان رسول الله صلى الله عليه وسلم كثيرا ما يقول لى : « أبياتك » فأقول :

ارفع ضعيفك لا يحربك ضعفه يوما فتدركه العواقب قد نما
يجزيك أو يثنى عليك وإن من أثنى عليك بما فعلت فقد جزى

ومما اشتهر عنها أنها كانت تحفظ شعر لبيد جميعه . ودخل عليها حسان بعد ما كان من أمره فى شأنها معتذرا فأنشدها قوله :

حصان رزان ما تزن بريبة وتصبح غرثى من لحوم الغوافل
فإن كنت قد قلت الذى قد زعمتم فلا رفعت سوطى إلى أناملى
فإن الذى قد قيل ليس بلائط ولكنه قول امرئ بى ماحل

ويفصل النبى عليه السلام فى قضية الشعر والدين فيقول : « إنما الشعر كلام فمن الكلام خبيث وطيب » .

وقالت السيدة عائشة : « الشعر فيه كلام حسن ، فخذ الحسن واترك القبيح » .

ثم إن الشعر بمعنيه منفى تعلمه عن الرسول عليه السلام « وما علمناه الشعر وما ينبغى له » حتى لقد قيل إنه عليه السلام لم يقله إلا عفوا فى بعض غزواته كما روى عنه عليه السلام :

إن أنت إلا أصبع دميت وفى سبيل الله ما لقيت

وإن يكن استمع إلى شعرائه وأعجب بهم حينا – كما أسلفنا – وغضب من هجائهم أحيانا أخرى فلمعانى الشعر لا لمجرد موسيقاه ، بل أنه ليحبّذ الغناء به حين يدخل على عائشة رضى الله عنها وقد زفت جاريتها فيقول : لم لم تقولوا لها فى الزفاف :

أتيناكم أتيناكم فحيونا نحييكم
ولولا الحبة السمراء لم نحلل بواديكم

والمعنيان بهذا فى اللغة العربية جاهلية وإسلامية وقد أثر عن العصرين اللون الغنائى ولا يزال يؤثر وأعجب الخلفاء به . . ولا يزال يعجب به العرب وهو شئ لا ينكره عقل ولا نقل ولا مشاهدة. ولكن الشعر بالمعنى الأول الأسطورى لم يؤثر منه عن العرب الجاهليين شئ ، وهو مأخذ الغرب فى عدم وجود القصة فى الأدب العربى القديم والمباهاة بوجودها فى آدابهم القديمة والحديثة معا ، ويرد عليه ، بأن ورود ألوان القصة فى القرآن الكريم يدل على أن للعرب قصصا لم تؤثر ، فالقرآن مقدس فأثرت به والأساطير غير مقدسة فلم تؤثر ، والشعر الغنائى سهل الحفظ فأثر عن الرواة ، وهكذا كان للقداسة والسهولة أثرهما فى الأثر الثقافى العربى عند الرواية .

– ٢ –

ونرجع بعد هذه التقدمة إلى الإجابة عن سؤالنا الأول وهو كيف نقرض الشعر ومن معلمه ؟

وفى الصفحات التالية نحاول أن نجيب عن معلم الشعر بالمعنى الموسيقى الغنائى :

قد يتشدق الباحثون أو يتعمق المعلمون فيزيدون الإجابة عن هذا السؤال تعقيدا غير مفيد للناشئين الذين يتطلعون إلى إنشاء الشعر فيقولون كما قال كثير من النقاد القدامى « بالملكة فقط أو الطبع أو الموهبة أو السليقة أو غيرها » وحين يستمع المتطلع المثقف إلى هذه الإجابة قد يداخله اليأس لخوفه من عدم الموهبة أو الملكة والسليقة بينما قد يغامر من لم يتثقف فيقول الشعر برغم أنف الثقافة فيجرى لسانه بالزجل أو الأغانى أو تندب المرأة حظها بالشعر حين يموت عزيزها فى حلقات ما نسميه بالأدب الشعبى الصميم النابع من مواهب غير مصقولة بثقافة ما .

وفكرة تقسيم الشعراء إلى شعراء مطبوعين وشعراء من ذوى الصنعة فكرة قديمة تمتد حتى عصرنا الحديث[١] وأكبر الظن - كما يرى الدكتور شوقى ضيف - أنها فى حاجة إلى شئ من التصحيح ، فإن أقدم آثار الشعر العربى ونماذجه لا تؤيد هذا التقسيم الذى لا يتفق وطبيعة الشعر العربى وحقائقه ، فكله مصنوع فيه أثر التكلف والصنعة[٢] .

ونرجح أن الجاحظ هو أول من أذاع هذه الفكرة . دعا إليها حين كان يعارض الشعوبية فى بيانه ، فادعى على غير العرب أنهم يقولون الشعر عن صناعة ، أما العرب فيقولونه عن طبع وسجية إذا يقول :

« وكل شئ للعرب فإنما هو بديهة وإرتجال وكأنه الهام ، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا اجالة فكرة ولا إستعانة ، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم الخصام ، أو حين يمتح على رأس بئر ، أو يحدو ببعير ، أو عند المنازعة والمناقلة ، أو عند صراخ أو فى حرب، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب ، وإلى العمود الذى إليه يقصد ، فتأتيه

---

(١) انظر كتاب شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى للأستاذ عباس محمود العقاد فقد هاجم كثيرا من الشعراء المحدثين وعلى رأسهم شوقى الشاعر بحجة أنهم من شعراء الصنعة وليسوا من شعراء الطبع - أيضا : الفن ومذاهبه فى الشعر العربى د. شوقى ضيف ص ٢٣ .

(٢) المصدر السابق .

المعانى أرسالا وتنثال عليه الألفاظ إنثيالا ، ثم لا يقيده على نفسه ولا يدرسه أحد من ولده » .

ولكن الجاحظ ينقض هذه الدعوى التى لم يكن يقصد من ورائها غير الرد على الشعوبيين فهو لذلك يفضل العرب ويغلو فى القول بأن شعرهم يصدر عن الطبع وأنهم إنما يقولون الشعر بديهة وإرتجالا ولكنه يقول فى البيان والتبيين : « من شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا وزمنا طويلا يردد فيها نظره ، ويقلب فيها رأيه اتهاما لعقله وتتبعا على نفسه ، فيجعل عقله زماما على رأيه ، ورأيه عيارا على شعره ، إشفاقا على أدبه وإحرازا لما خوله الله من نعمته ، وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات والمقلدات والمنقحات والمحكمات ليصير قائلها فحلا خنذيذا وشاعرا مفلقا »[1] .

ويقول أيضا : «كان زهير بن أبى سلمى يسمى كبار قصائده الحوليات ولذلك قال الحطيئة : خير الشعر الحولى المحكك ، وكان الأصمعى يقول : زهير بن أبى سلمى والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر وكذلك كل من يجود فى شعره ويقف عند كل بيت قاله ، وأعاد فيه النظر ، حتى تخرج أبيات القصيدة كلها مستوية فى الجودة ، وكان يقال : لولا أن الشعر قد كان استعبدهم ، واستفرغ مجهودهم ، حتى أدخلهم فى باب التكلف وأصحاب الصنعة ، ومن يلتمس قصر الكلام واغتصاب الألفاظ، لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعانى سهوا ورهوا ، وتنثال عليهم الألفاظ إنثيالا »[2] .

وقد عبر ابن قتيبة عن الطائفتين فى صورة أوضح إذ يقول : « ومن الشعراء المتكلف والمطبوع ، فالمتكلف هو الذى قوم شعره بالثقاف ونقحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر ، كزهير والحطيئة »[3]

---

(١) البيان والتبيين جـ ٢ ص ٢١

(٢) نفس المصدر ص ٢٥

(٣) الشعر والشعراء لابن قتيبة طبعة دى جويه ص ١٧ – الفن ومذاهبه ص ٢٤

وفى الواقع أنه من الصعب أن نضع حدا فاصلا بين الطبع والصنعة فى الشعر كما ينظر إليها الجاحظ أو ابن قتيبة هكذا بسهولة ذلك أن التداخل والتشابك يجعل الخيط الفاصل بينهما جد رفيع بحيث لا تراه الأعين ولا تدركه البصائر.

والشعراء يعبرون عن الجهد الذى يبذلونه فى شعرهم فيقول ذو الرمة [1] :

وشعر قد أرقت له طريف   أجنبه المساند والمحالا

ويقول عدى بن الرقاع [2] :

وقصيدة قد بت أجمع بينها   حتى أقوم ميلها وسنادها
نظر المثقف فى كعوب قناته   حتى يقيم ثقافه منآدها

ويقول سويد بن كراع العكلى [3] :

ابيت بابواب القوافى كأنما   أصادى بها سربا من الوحش نزعا
أكالئها حتى أعرّس بعدما   يكون سحيرا أو بعيدا فأهجعا
إذا خفت أن تروى على رددتها   وراء التراقى خشية أن تطلعا
وجشمنى خوف ابن عفان ردّها   فثقفتُها حولاً كريتا ومربعا
وقد كان فى نفس عليها زيادةٌ   فلم أر إلا أن أطيع وأسمعا

— ٣ —

المسألة إذن إما مسألة عزيمة وممارسة ؟ أو مسألة موهبة وسليقة أو مسألة ثقافة ؟

سنتفق على أن « الثقافة » لا تكفى لخلق شاعر وتحضرنا فى هذا المجال تلك القصة التى رواها المرحوم عبد العزيز البشرى [4] ليجيب عن هذا السؤال :

---

(١) الموشح للمرزبانى طبع المطبعة السلفية ص ١٣ .

(٢) الموشح ص ١٣

(٣) الشعر والشعراء لابن قتيبة ص ١٧

(٤) المختار جـ ٢ ص ١٤

« مادامت للبلاغة علوم مقررة ، ومعارف واضحة ، وقواعد مفصلة مقسومة ، وقضايا محدودة مرسومة ، فقد أصبح من السهل اليسير على كل من يجيد علمها ، ويحذق فهمها ، أن يجئ بالبليغ من القول إذا نظم أو نثر ، بل لتهيأ له أن يجئ بأبلغ الكلام بل بما ينتهى منه إلى حدود الإعجاز وماله لا يصنع ، وقواعد البلاغة تشير بأوضح الإشارة إليه وتدل بأفصح العبارة عليه ؟

ماذا على المرء إذا أرسل الكلام أن يخرجه مطابقا لمقتضى الحال ويجريه على أحكام الفصل والوصل ، ولا ينحرف به عن مقتضيات الإيجاز والإطناب والمساواة ؟ وهذه أحوال التشبيه بين يديه ، فما يمنعه أن يصوغ الكلام على غرارها ، ويترسم فيه أجلى آثارها ؟ وهكذا . . ويستمر المرحوم البشرى فى رواية القصة فيقول :

« ولكن الواقع . . الواقع القاسى يأبى مع الأسف إلا أن يزعجنى عن الاستراحة إلى هذا الفكر القويم ، والمنطق السليم فهؤلاء متقدمو الطلاب الذين درسوا علوم البلاغة فى أفحل كتبها المقسومة وأعلاها مكانا ، لا حظ لأكثرهم الكثير فى فصاحة ولا فى بيان بل هؤلاء أشياخهم الذين استهلكوا الدهر الأطول فى درس هذه الكتب وتحقيق قضاياها ومسائلها ، حتى فروا أبوابها فريا ، وبروا فصولها بريا . هؤلاء كثير منهم لاغناء لهم فى فصاحة لسان ، ولا فى نصاعة بيان .

« هذا طالب كبير يجاورنى فى خزانة حوائجى فى الأزهر . وهو يتلقى علم الأصول فى كتاب « جمع الجوامع » ، أى أنه فرغ من درس كتاب « السعد » ، أى أنه ختم علوم البلاغة ، ولم تبق له بشئ منها أية حاجة . لقد جمعنا هذا الطالب المنتهى ليسمعنا قصيدة رائعة من نظمه ، يهجوبها أهل بلدة (كوم زمران) المجاورة لبلده . فأسرعنا إلى الاستواء بين يديه وقد أرهفنا الأذان ، وحددنا الأذهان ، وتملقنا الأنفاس ، حرصًا على المتاع بمالا تظفر بمثله عامة الناس « ولست أروى لكم ، أيها السادة ، من هذه

القصيدة الرائعة حقا ، والجديرة بمن أتم دروس (السعد) وحواشيه حقا ، إلا هذه الستة الأبيات .

أما مطلع القصيدة فهو بمشيئة الله تعالى :

دع كوم زمران كي تنجو من العلل وتستريح أخى من كثرة الزلل

ومنها :

إن جاءهم ضيفهم قبل العشاء إذن تراهم يافتى فى غاية الملل

فالبخل يشتق منهم ما على أحد منهم ثياب سوى البالى من الحلل

ما فيهم عاقل يا ابن الكرام فقد جنوا جميعا وقاك الله من خبل

ومنها :

لا يحضرون دروس الفقه إنهم والله لو تدرون فى غاية الكسل

أما تمام التمام ، ومسك الختام فهو :

ستون بيت قريض لا تزيد سوى بيت به قد سألت العفو عن زللى

ثم يجيب البشرى عن السؤال الذى طرحه فيقول .

« إذا لم يكن لهذه القصيدة من نظم ذلك الشيخ كل الفضل فلا شك فى أن لها أبلغ الفضل فى أن ينتهى إلى أن درس علم البلاغة على هذه الصورة على الأقل – ليس من شأنه أن يعلم البلاغة أو يطبع على ناصح البيان . ولعل لها بعد ذلك شأنا آخرا » .

ونطرح السؤال مرة ثانية : إذا لم تكن المسألة مسألة ثقافة فهل تكون مسألة عزيمة وممارسة ؟ أو مسألة موهبة وسليقة ؟

يروى بن رشيق أن الشاعر « وإن كان فحلا حاذقا مبرزا مقدما » فلابد له من دواعى الإثارة ، والعزيمة لا تكفى « فقد كان الفرزدق وهو فحل مضر فى زمانه يقول : تمر على الساعة وقلع الضرس من أضراسى أهون على من عمل بيت من الشعر :

المسألة فى نظرنا هى الثلاث : عزيمة على قرض الشعر نسميها بلغة النقد الحديث « الاستجابة للدافع » ومسألة موهبة وسليقة وهى والحمد لله – كما يرى الجاحظ – كامنة فى كل عربى بالجنس أو اللسان فالإنسان ابن بيئته وحفيد لغته . . ومسألة ثقافة أيضا إذا ما أريد قرض الشعر الغنائى الراقى . . وبقدر توافر هذه العناصر يقوى الشعر . . وبقــدر تراخيها تضعف نخوة الشعر أو يقل شــعراؤه أو يضعف معنى أو لغة ، ولسنا بهذا الرأى مبتدعين فقد سبقنا إليه كل النقاد القدامى والمحدثين تقريبا .

وإيضاحا للعنصر الأول وهو العزيمة على قرض الشعر أو الاستجابة للدافع أيا كان من الوطنية أو من الأخلاق أو غيرها من المشاهدات والمفارقات أو الحب أو الحرب نقول :

إن العرب القدامى كانوا يضعون أولادهم فى بيئة شعرية قصدا إلى نبوغهم فيه وبترجمة كل شاعر ما يدل على ذلك تقريبا . .

فالقدماء يلاحظون أن زهيرا مثلا خرج من بيت شعر ، إذ كان زوج أمه أوس بن حجر شاعرا ، وكذلك كانت أخته شاعرة ، وكان ابنه كعب شاعرا مشهورا ، وقد مدح النبى صلى الله عليه وسلم بقصيدة معروفة – وقد أشرنا إليها فى هذا الفصل – ولكعب أخ يسمى بجيرا كان شاعرا أيضا [١] .

وإذا رجعنا إلى ترجمة الحطيئة فى الأغانى وجدناه يقول لكعب : إنه لم يبق من أهل بيتنا إلا أنا وانت ، وتتفق الروايات على أن الحطيئة كان راوية لزهير وأن هدبة كان راوية للحطيئة ، وأن جميلا كان راوية لهدبة ، وأن كثيرا كان راوية لجميل [٢]

« وإذن فنحن أمام مدرسة فى الشعر أستاذها زهير وتلاميذها جماعة ،

---

(١) أغانى جـ ٩ ص ١٥٠

(٢) أغانى دار الكتب جـ ٨ ص ٩١

تارة يكونون من أهل بيته ، وتارة لا يكونون ، وهي مدرسة «كانت تعتمد على الأناة والروية وتقاوم الطبع والاندفاع فى قول الشعر مع السجية ، فكثر عندها التشبيه والمجاز والاستعارة واتكأت فى وصفها على التصوير المادى ، وأن يأخذ الشاعر نفسه بالتجويد والتصفية والتنقيح ثم التأليف[1]

ثم إذا ما نبغ تلاميذ الشعراء فى هذه المدارس التى عرفها العرب القدامى واجهوا الأحداث القبلية والمجتمع العربى بالشعر فى الفخر والمدح والهجاء القبلى أو الغزل الماجن أو العذرى تبعا للتقاليد أو بالوصف الرائع للبيئة فى شتى مشاهدها .

فهم إذا قد عرفوا الطريق إلى تعليم الشعر تماما كما عرفوا الطريق إلى الرعى والتجارة وأساليب الحرب التى مارسوها فى حياتهم الأولى وهو كثرة رواية الشعر والتمرس به . . بل هم قد عرفوا أن السليقة أو الموهبة شئ كامن فى كل عربى ، فلم يستثنوا أحداً بالوضع السابق إلا لمقتضيات الحاجة فى تنظيم الحياة من ضرورة وجود شاعر للقبيلة ورعاة لإبلها وخيلها ونعمها وقائد لحروبها وهو شأن التعليم والتخصص الآن وتوزيع القوى البشرية توزيعا بمقتضى الضرورة الاجتماعية وبدون صرامة فى التوزيع ولو أنهم عكسوا الوضع بالنسبة للأشخاص لكانت النتائج صحيحة أيضا فى غالب الأحيان والإخفاق نجده فى هذه النظرية قليلا .

إذن كيف تكون شاعرا الآن ؟ وكيف يمكن أن تقرض الشعر ؟ وما ألوان الثقافة التى تغذى روافدها العزائم . وباختصار كيف يبدأ الشاعر ومتى ؟ وكيف ينمو ويصل ؟

---

(١) انظر (فى الأدب الجاهلى) للدكتور طه حسين ص ٢٨٦ . أيضا الفن ومذاهبه د . شوقى ضيف ص ٢٨

– ٤ –

معلم الشعر هنا ليس له سبورة ولا طباشير . . ولكنه الشاعر الذى يعجب به المبتدئ فى أثناء عبوره الطريق الثقافى فيستوقفه شعره ، وقد يكون الإعجاب موزعا بين شعراء عدة . . ومن ثم يمكن أن نقول بأن الإعجاب أساس هام للتقليد والمحاكاة . وقديما كانت المعارضات والسرقات مبنية على الإعجاب والتأثير بالغرض أو المعنى أو الأسلوب ، وهنا تكون نظرية المحاكاة مفيدة فى طريقتنا التعليمية للشعر ، ويكون استغلال كلمات القوافى حلالا على المبتدئ حراما على غيره حتى يشب عود شعره فيبتعد رويدا عن التقليد وتتضح شخصيته الشاعرية ثم يسير خطاه حثيثا بعد ذلك إلى النضج والإكمال .

فما معنى المعارضة ؟ وكيف تكون ؟ وما الحلال من السرقات ؟ المعارضة القول على النمط السابق فى الوزن والقافية والغرض . . ويقصد بالقافية نهاية الكلمة بآخر البيت . . ولكن نضيف هنا أن للمبتدئ أن يستغل كلمات قافية بأكملها حتى يمرن على القرض فى الوزن فقط . . فتتوفر له على الطبيعة قافية القصيدة أو غالبها .

ونزيد أيضا أن له أن يأخذ من المعانى إذا أراد أو بعض الألفاظ بنصها . . فيملأ فراغات القصيدة المقلدة بألفاظه هو . . فإذا طوع بعض ألفاظه للمعنى وللسياق وللوزن فقد ابتدأ يقرض الشعر .

وهى طريقة يمكن للمعلم أن يمارسها فى بعض الأحيان فيجدها صحيحة تماما كفراغات المحادثة فى التعليم الابتدائى مع فارق الوزن وهو العنصر الذى نريد أن نبدأ بالقدرة عليه ثم ننميه حتى تكون القدرة على إنشائه إنشاء بدون حاجة إلى الاعتماد على المحاكاة .

فاذا انتهى من القدرة على ملء الفراغات نسهل له مسألة القافية . بأن

له أن يستغل قافية القصيدة فى كلماتها كلها . . ثم استغلال بعضها وترك بعضها لمقدرته ثم إنشاؤها كلها . . وهكذا حتى يمرن على تخير الألفاظ فى داخل الشطر وفى أوله وفى آخر البيت وتكرر هذه العملية فى نماذج كثيرة مما درسه . . وهذه التجربة تحتاج إلى سنة على الأقل فى هذا المضمار ، يصحبها تعريف بالقواعد الموسيقية العروضية للشعر العربى ونرى أن يبدأ الأوزان الخفيفة السهلة المتداولة ، ثم يتدرج منها إلى الصعبة وتطبق هذه القواعد على النماذج التى يمارس فيها ملئ الفراغات و استغلال القوافى ثم يقف من بعض القصائد كالمعارض .

وهكذا يبتدئ الشاعر بعد أن يكون قد حفظ ودرس من الشعر العربى نماذج لا تقل عن نموذج لكل شاعر مشهور فى جميع العصور الأدبية من الجاهلى إلى الحديث مع التخير. بحيث يستوعب أغراض الشعر وألوانه وأشكاله الهندسية الموسيقية . . وهذا ما نسميه بالثقافة العربية التى يغذيها مقروؤه فى النثر أو محفوظة منه على أوسع نطاق فى كل عصور الأدب لأنه يزيده ثروة لغوية لا غنى له عنها عند تخير الألفاظ للمعانى الملائمة للسياق وللوزن وللقافية . . كما يزيده معرفة وعلما وافقا واسعا يسيطر به على قلمه .

بيد أن هناك نوعا من الثقافة الضرورية للشاعر أو الأديب وهو ما يسميه الدكتور محمد كامل جمعه « بثقافة الكاتب الذاتية »(١) .

وهذه الثقافة الذاتية تعتمد على ما يسميه « بروح الملاحظة » و « القدرة على التمحيص » و « التأمل » و « القراءة المنظمة » . .

ويعنى بروح الملاحظة تلك الروح العلمية التى تقدر الحقائق وتقيمها كما هى بدون تغيير والسبيل إلى ذلك هو استعمال الحواس فى دقة وحدة ، والإفادة من روح الملاحظة التى تسارع فتلمح العلاقات بين أشتات الحقائق وتحيلها إلى حقائق كبرى تنتظمها . وروح الملاحظة تنفذ لتجمع

---

(١) الأسلوب د . محمد كامل جمعة ص ١٤

مادتها الخام من الحياة ومن الطبيعة ومن الكتب على حد سواء ويحدوها فى ذلك الحماس والدقة والحذر المدقق الممحص . والإنسان المفطور على قوة الملاحظة يجد أن كل شئ يحصله له فائدة فى مجال العمل الأدبى وأهم من ذلك أن يحرس على العادة التى تجعل الحواس متفتحة والذهن متسعا لكل نشاط وأصالة وحيوية .

ويسدى أحد النقاد النصح للذين يلجون ميدان الأدب فيقول : « على الأديب أن يتغذى من كل فرع من فروع المعرفة مادام ذلك فى متناوله فعليه أن يقرأ الكتب التى تحت يده وأن يدرس اللوحات والصور التى تكون فى متناول يده . وليرقب الطبيعة وليلحظها ويصل إليها إن كانت نائية ، وليدرس الناس فى أسرار طبائعهم وأمزجتهم ونزعاتهم وأذواقهم ومهاراتهم »[1] .

وعلى الباحث عن الحقيقة أن يمحص ويراجع ويقارن حتى يصل إلى المرحلة الأخيرة مطمئنا لما وصل إليه واثقا به وكذلك يجب أن يكون عندما يريد التعبير عن تلك الحقيقة . وقد لا يستطيع الكاتب فى بعض الأحوال أن يتثبت من رأى أو حقيقة فيقف مترددا فترة طويلة . وهنا تسانده تلك الروح الممحصة فى أن يعلن قراره السلبى بغير ما خوف ولا وجل . وليس فى هذا القرار السلبى أى لون من الضعف أو التخاذل .

إن على الفنان أن ينتظر وينتظر طويلا حتى تسفر الحقيقة عن وجهها، فإن حدث هذا فهو الخير كل الخير وإن لم تسفر فبحسبه أن يقول : « لا أدرى » ومن قالها فقد أفتى[2] .

والتأمل هو المران العميق المستمر الذى يتعوده ذهن الكاتب فينغمس كلية فى ذلك الإطار الأدبى الذى لم يولد بعد ، وهو الطريق إلى القدرة على التفكير فى خلق الهيكل الأدبى ورسم خطوطه العريضة .

---

(١) الأسلوب ص ١٥

(٢) المرجع السابق ص ١٨

وحتى يصل المفتن (الفنان) فيه إلى درجة مرضية عليه أن يتدرب عليه مستعينا بثقافته المكتسبة حتى يتجنب أن يضل ذهنه فى غياهب الأحلام الطافية الغامضة . ولا مفر فى أول الأمر من أن يتخبط الكاتب فى ذلك التيه من الرؤى . بيد أنه بالمران وبالتدريج سينجو من براثن ذلك التخبط ، وتتاح له المقدرة ، والسيطرة ونفاذ الخيال السليم إلى العمل الأدبى الذى يختمر فى أعماقه . وسيصبح التأمل عادة لدى الكاتب[1] .

ويشترط فى القراءة أن تكون « خلاقة بناءة » ونحيل القارئ إلى ما كتب عن طرق القراءة[2] « المنظمة ثم القراءة الموجزة العابرة الشاملة ثم القراءة الجزئية » .

— ٥ —

فإذا سبق الناشئ إلى نظم الشعر دون الثقافة التي حددناها فهو موهوب« يعني جانب الموهبة يغلب عليه » وإذا لم يستطع إلا بها فهو مكتسب ممارس . . وهو في كلا الحالين شاعر مبتدئ لا يخلو من أخطاء .

وقد دلت التجارب على أن من بين الموهوبين من قصرت به ثقافته عن الوصول إلى الشعر الراقي . وأن من بين المكتسبين من جمحت به ثقافته إلى اقتناص القمة في العلم والأدب وغيرهما .

وسنورد لك فيما يلى نماذج تعليمية تجريبية وطريقة التجريب حتى تنتفع بها فى قرض الشعر وتعليم قرضه بالطريقة التدريبية .

---

(١) نفس المرجع ص ١٩

(٢) نفس المرجع ص ٢٦

الطريقة التدريبة : شرف

الطريقة التدريبية إذن هي محاولة قرض الشعر بالمحاكاة واستغلال كلمات قوافى القصائد بالتدرج من ملء فراغات قليلة بقصائد مأثورة سهلة إلى ملء فراغات كثيرة بحيث يدرب على تخير الألفاظ للمعانى والسياق والقوافى إلى معارضة قصائد يتسع فيها مجال إنشائه فى التقديم والتأخير والتصرف فى الألفاظ والقوافى والمعانى ولا تقلد إلا مجرد الوزن وروى القافية .

تدريبات على نظم الشعر

— ١ —

على لسان اللغة العربية قال حافظ إبراهيم[١] . . من بحر الطويل :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

التى مطلعها :

رجعت لنفسى فاتهمت حصاتى	وناديت قومى فاحتسبت حياتى[٢]
رمونى . . . فى . . . وليتنى	. . . فلم أجزع . . . عداتى
. . . ولما لم أجد . . .	رجالا . . . وأدت بناتى
وسعت . . . . لفظا . . .	وماضقت . . . آى . . . وعظات
. . . أضيق . . . عن . . . آلة	. . . اسماء لمخترعات
أنا . . . فى أحشائه . . كامن	فهل . . . الغواص . . صدفاتى
. . . ويحكم . . . وتبلى . . .	. . . وأن عز . . . أساتى[٣]

---

(١) ديوان حافظ جـ ١ ص ٢٠٢

(٢) الحصاة : الرأى والعقل .. واحتسبت حياتى : عددتها عند الله فيما يدخر

(٣) الأساة جمع الآسى ، وهو الطبيب

فلا تــكــلـونى . . . فانتى . . . عليكم . . . تحين وفاتى
. . . لرجال الغرب . . ومنعة . . . عــز . . . بـعــز . . .
أتـوا أهـلـهـم . . . تـفـنـنـا فيـاليـتـكـم . . . بـالـكـلـمات
. . . من جانب . . . ناعب . . . بوأدى . . . حياتى ؟
ولـو . . . الـطـير يـوما . . . بما تحته . . . عثرة و . . .
سقى الله . . . الجزيرة . . . يـعـز عـليها . . . تلين . . .
. . . ودادى فى . . . وحفظته . . . بقلب . . . الحسرات
وفاخرت . . .الغرب والشرق . . حياء بتلك . . النخرات
. . . كل يوم . . . مزلقا . . . القبر . . . بغير اناة[1]
واسمع . . . فى . . . ضجة . . . أن . . . تــعـــاتى
أيهجونى . . . – عفا الله عنهم – . . . لغة . . . تتصل . . .
سرت لوثة الأفرنج . . كما . . لعاب . . . فى . . . فرات
فجاءت . . . ضم سبعين . . . مشــكــلــة . . . مختــلــفــات
. . . معشر . . . والجمع . . . بسطت . . . بعد . . . شكاتى
فاما . . تبعث . . فى البلى . . . فى تلك . . . رفاتى
. . . ممات . . . بــعــده . . . لـعـمرى . . . بممات

يراعى قبل ملئ الفراغ أن يقرأ المبتدئ القصيدة كاملة عدة مرات

---

(١) المزلق : مكان الانزلاق ، أى السقوط والزلل

من قصيدة لشوقي يصف فيها دمشق من بحر البسيط :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

التي يقول فيها :

قم ناد جلق، وانشد رسم من بانوا   مشت على الرسم أحداث وأزمان
هذا . . . كتاب . . . كفاء . . .   رث . . . باق . . . عنوان
. . . والوحي . . . طائفة   . . . ، وسائرة . . . وبهتان
ما فيه . . . قلبت . . . جواهره   إلا . . . من « راد »[1] و . . .

إلى أن قال :

آمنت بالله واستثنيت جنته   دمشق روح وجنات وريحان
قال . . . وقد . . . خمائلها   . . . دار لها « الفيحاء » . . .
. . . وصفق . . . بها بردى   . . . تلقاك . . . الخلد . . .
دخلتها و . . . زمردة   . . . فوق . . . الماء عقيان[2]
و . . . فى « دمر » أو . . . هامتها   حور . . . عن . . . وولدان
وربوة الواد . . . جلباب . . .   الساق . . . والنحر . . .[3]
. . . تصدح . . خلف . . بها   وللعيون . . . للطير . . .
وأقبلت . . . الأرض . . .   أفوافه . . . أصباغ و . . .

---

(١) راد : معرب راد يوم

(٢) عقيان : ذهب

(٣) الوادى : فى دمشق واديان : وادى بردى ووادى العجم والأول هو المقصود لأن الحديث يجرى عن نهره .

...صفا «بردى»...فابتردت لـدى ...حواشيهن أفنـان
ثم . . . لم يزل . . البلال . . . جفت . . . الماء . . . وأردان

إلى أن يقول :

نصيحة ملؤها الإخلاص صادقة والنصح خالصه دين وإيمان
والشعر . . يكن . . . وعاطفة أو . . . فهو . . . وأوزان
. . . فى الشرق و . . . بنو رحم . . . فى الجرح والآلام . . .

ويستحسن أن يرجع المبتدئ إلى القصيدة كلها ويمرن نفسه عليها على هذا الأساس .

– ٣ –

قال حفنى ناصف يخاطب ناظر الحقانية وقد نقله إلى قنا . . من بحر مجزوء الكامل :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

جاء فيها :

رقيتنى حسا ومعنى فلصنعك الشكر المثنًّى
وجعلت . . . الحاسد ين . . . من . . . أدنى
. . . سدة منزلى من . . . الهرمين . . (١)
أسكنتنى فى . . . فيها . . . أعز . . .
أرد المشارع ... والسبق عند الورد .. (٢)
وأزور .... الملـــو ك ، زكنت ... بهامعنى (٣)
. . . إذا . . . به قدماك ... حللت ...

---

(١) سدة المنزل (بتشديد الدال) : عتبه بابه
(٢) أرد المشارع : آتيها للارتواء
(٣) معنى : كلفا أو مشتاقا

... المقـطـم ...   متعطف ... حسنا[1]
هيهات ... يصل ...   ... ويدرك ما ...
قالوا ... إلى قنا   ... « بقنا » و « اسنا »
... سكنت ... قلـ   ـت ... بالسفح ...
... « قنا » حر ، ...   ... وهل يرد ... قنا[2]
... الحيـاة ...   لولاه ... طير ...
كلا ... زهـر ...   ... ،لا ولا غصن ...
... الأنهار ...   حر ، ... الريح ...
هاقد ... البرد ...   ... ، والقلب ...
... أمـراض ...   ... واسترق الريح ...[3]
ألقى ... فلاأهـا   ب ... : ظهرا و ...
وأنام ... مدثر   ... إذا ما الليل ...
... خفت ... إذ   لا ... صوفا ...
... من ... الوقو   د ... أو ... وثمنا
فالشمس ... راحتى   ... أمى و ...
... بدت ... حاجة   فى الغسل ... الماء ...
أو ... طبخا أو ...   ... الخبز ... الجو ...
سكنى ... تدع الفيـ   ـه ... بالمال ...
... الملاهى ... يصـ   ـرف ... ومتى ... ؟
كل ... تلقاه ...   بعد ... مستكنا[4]

---

(١) متعطف : منحنى كالقوس .
(٢) القدر : العبد الرقيق
(٣) استرى الريح : سرى رقيقا ناعما
(٤) مستكنا : مختبئا

ويرى . . . السعر . . .   . . . حالة ، . . . غبنا
. . . الحلـيب . . .   لبنا ، . . . السمن . . .
. . . فى القرى . . . ، ولا   . . . مـع . . . مـدنـا
ودع . . . والمهــا   . . . والــظبى . . .
وأسل . . . والـغـوا   نى ، . . . الرحمن . . .

— ٤ —

من قصيدة لشوقى فى ذكرى مصطفى كامل من بحر الوافر :
مفاعلتن مفاعلتن فعولن   مفاعلتن مفاعلتن فعولن
جاء فيها :

إلام الخلاف بينكم إلا ما ؟   وهذى الضجة الكبرى علاما ؟
وفيم . . . بعضكم . . .   وتبدون . . . والخصاما ؟
. . . ذهبتمو . . . لما   . . . فى قضيته . . . ؟
لـقـد . . . حكما . . .   وكـان . . . الموت . . .
. . . ، واتهمتم . . . الليالى   . . . ثقة . . . ولا اتهاما
شببتم . . . فى . . . نارا   على . . . كـانت . . .
إذا . . . بـالـعقـل . . .   أجد . . . هوى . . . ضراما
. . . فقال . . . قوم   إلى . . . أمـرهـم . . .
وكانت . . . أول . . . أصبتم   . . . نحص . . . ولا . . .
إذا . . . الرماة . . . سوء   . . . غير . . . السهاما
. . . العروة الوثقى . . .   كـأنـياب . . . لـن . . .
. . . كـأنـكـم . . .   من . . . . . لا تجد . . .
أرى . . . أوفى . . .   وحـلـق . . . أرؤسنا . . .
. . . جيشـهـم . . . نصف قرن   . . . أبصـارنـا . . . الخيـامـا
. . . أمناؤنا . . . رمحا   ولا . . . زادوا . . . !
. . . الجو صـاعـقـة . . .   إذا «قصر الدوبارة» فيه . . .

إذا... علينـــا... منـــه ... الصمت ، أو الكلاما

. . . بالتخاذل . و . . . وآب . . . أبتغى منا . . .

. . . مارن[1] . . . بوقت . . . نحسن . . . الدنيا . . .

طـلـعنا – ... مقبلةٌ –... ورحنا – . . . مدبرة – . . .

. . . الأمر . . . بعد . . . فلم . . . مصلحين ولا . . .

جـعـلـنـا . . . تـولية . . . . . . نعد . . . والإنتقاما

وسسنا . . . حين . . . إلينا . . . النفوس ، فما . . .

إذا . . . كان . . . كفر . . . جن . . . به . . . ؟

وكيف . . . فى . . . حلالا وفى . . . من الأيدى . . . ؟

ومـــا . . . غـــداة . . . أترباقا[2] . . . أم . . . ؟

شهيد . . . ، قم . . . يتيما . . . ضيعت فيها . . .

. . . على . . . بها . . . ومر . . . القلوب . . . أقاما

سقمت ،...تـــبت ...بخير ... بمهـجة ... المقـاما

... أر .. نـــعشك ..تهادى ...الأرض وانـتـظـــم...

تحمل . . . ، وأقل . . . وضم . . . ، وحوى . . .

ومـــا . . . فى . . . لما . . . حياتهم قمرا . . .

...إلـيك ... النـــادى . . . بعينى . . . أحب . . . تعامى

إذا . . . المنابر . . . « قلنا » إذا ...فى«عـكـــاظ»علا...

وأت . . . لـلـحـق . . . والـطف . . . تنطقه . . .

. . . من . . . الحق . . . صراحـا . . . يتخذ . . .

. . . قبل . . . الجيل . . . سهرنا . . . معلمهم و . . . ؟

. . . الحق . . . إليهم . . . القيصرية ، واللجاما

---

(١) المارن : الأنف

(٢) الترباق : ما يتداوى به

لـواءك . . .   يسقيهم . . .   وكان . . . بين . . . جاما

إلى أن يقول :

بك الوطنية اعتدلت ،وكانت   حديثا   من «خرافة»[1] أو مناما

هـــززت ...الـزمـان ...صـبـيـا   ...   بـه ...   الـدنـيـا ...

وهكذا يستطيع الناشئ أو المبتدئ أن يختار ويعمل لنفسه تمرينات على هذا الأساس وبالصورة التى رسمناها للتدريب .

تدريب على المعارضة الشعرية

لنبدأ بمثال لها أولا :

يقول الشريف الرضى فى الفخر :

لغير العلا منى القلا والتجنب   ولولا العلا ما كنت فى الحب أرغب

إذا الله لم يعذرك فيما ترومه   فما الناس إلا عاذل ومؤنب

ملكت بحلمى فرصة ما استرقها   من الدهر مفتول الذراعين أغلب

فإن تك سنى ما تطاول باعها   فلى من وراء المجد قلب مدرب

فحسبى أنى فى الأعادى مبغض   وانى إلى غر المعالى محبب

وللحلم أوقات وللجهل مثلها   ولكن أيامى إلى الحلم أقرب

يصول على الجاهلون وأعتلى   ويعجم فى القائلون وأعرب

يرون احتمالى غصة ، ويزيدهم   لواعج ضغن أننى لست أغضب

وأعرض عن كأس النديم كأنها   وميض غمام غائر المزن خلب

وقور ، فلا الألحان تأسر عزمتى   ولا تمكر الصهباء بى حين أشرب

ولا أعرف الفحشاء إلا بوصفها   ولا أنطق العوراء والقلب مغضب

تحلم عن كر القوارض شيمتى   كأن معيد الذم بالمدح مطنب

---

(١) خرافة : اسم رجل من العرب ، يحكون أن الجن أختطفه ثم رجع قومه ، واخبرهم بما رأى فكذبوه ، وأصبح حديثه يضرب به المثل لكل حديث باطل .

لسانى حصاة يقرع الجهل بالحجا ... إذا نال منى العاضه المتوثب
ولست براض أن تمس عزائمى ... فضالات ما يعطى الزمان ويسلبُ
غرائب آداب حبانى بحفظها ... زمانى ، وصرف الدهر نعم المؤدب

ويقول البارودى معارضا إياه فى الفخر أيضا :

سواى بتحنان الاغاريد يطرب ... وغيرى باللذات يلهو ويلعب
وما أنا ممن تأسر الخمر لبه ... ويملك سمعيه اليراع المثقب
ولكن أخو هم إذا ما ترجحت ... به سورة نحو العلا راح يدأب
نفى النوم عن عينيه نفس أبية ... لها بين أطراف الأسنة مطلب
همامة نفس أصغرت كل مأرب ... فكلفت الأيام ما ليس يوهب
إذا أنا لم أعط المكارم حقها ... فلا عزنى خال ولا ضمنى أب
ومن تكن العلياء همة نفسه ... فكل الذى يلقاه فيها محبب

ومثال آخر دالية الحصرى(1) التى عارضه فيها شوقى :

يا ليل الصب متى غده ... أقيام الساعة موعده
رقد السمار وارقه ... أسف للبين يردده
فبكاه النجم ورق له ... مما يرعاه ويرصده
كلف بغزال ذى هيف ... خوف الواشين يشرده
نصبت عيناى له شركا ... فى النوم فعز تصيده
وكفى عجبا أنى قنص ... للسرب سبائى أغيده
صنم للفتنة منتصب ... أهواه ولا أتعبده
صاح والخمر جنى فمه ... سكران اللحظ معربده
ينضو من مقلته سيفا ... وكأن نعاسا يغمده
فيريق دم العشاق به ... والويل لمن يتقلده
كلا لا ذنب لمن قتلت ... عيناه ولم تقتل يده

(1) تجد هذه المعارضات فى كتيب نشره الأديب محمد رضا سنة ١٩١٩ ، وانظر مقدمة زهر الآداب للدكتور زكى مبارك .

يا من جحدت عيناه دمى ... وعلى خديه تورده
خداك قد اعترفا بدمى ... فعلام جفونك تجحده
أنى لأعيذك من قتلى ... وأظنك لا تتعمده
بالله هب المشتاق كرى ... فلعل خيالك يسعده
ما ضرك لوداويت ضنى ... صب يدنيك وتبعده
لم يبق هواك له رمقا ... فليبك عليه عوده
وغدا يقضى أو بعد غد ... هل من نظر يتزوده
يا أهل الشوق لنا شرق ... بالدمع يفيض مورده
يهوى المشتاق لقاءكم ... وصروف الدهر تبعده
ما أحلى الوصل وأعذبه ... لولا الأيام تنكده
بالبين وبالهجران فيا ... لفؤادى كيف تجلده

وهذه هى معارضة شوقى لها :

مضناك جفاه مرقده ... وبكاه ورحم عوده
حيران القلب معذبه ... مقروح الجفن مسهده
أودى حرقا إلا رمقا ... يبقيه عليك وتنفذه
يستهوى الورق[1] تأوهه ... ويذيب الصخر تنهده
ويناجى النجم ويتبعه ... ويقيم الليل ويقعده
ويعلم كل مطوقة ... شجنا فى الدوح تردده
كم مد لطيفك من شرك ... وتأدب لا يتصيده
فعساك بغمض مسعفه ... ولعل خيالك مسعده
الحسن حلفت «بيوسفه» ... و « السورة » أنك مفرده
قد ود جمالك أو قبسا ... حوراء الخلد وأمرده
وتمنت كل مقطعة ... يدها لو تبعث تشهده
جحدت عيناك زكى دمى ... أكذلك خدك يجحده

(١) الورق جمع ورقاء : الحمامة

قد عز شهودى اذ رمتا فأشرت لخدك أشهده
وهممت بجيدك أشركه فأبى واستكبر أصيده
وهززت قوامك أعطفه فنبا وتمنع أملده
سبب لرضاك أمهده ما بال الخصر يعقده
يبنى فى الحب وبينك ما لا يقدر واش يفسده
ما بال العاذل يفتح لى باب السلوان وأوصده
ويقول تكاد تجن به فأقول وأوشك أعبده
مولاى وروحى فى يده قد ضيعه سلمت يده
ناقوس القلب يدق له وحنايا الأضلع معبده
حسادى فيه أعذرهم وأحق بعذرى حسده
قسما بثنايا لؤلؤها قسم الياقوت منضده
ورضاب يوعد كوثره مقتول العشق ومشهده
وبخال كاد يحج له لو كان يقبل أسوده
وقوام يروى الغصن له نسبا والرمح يفنده
وبخصر أوهن من جلدى وعوادى الهجر تبدده
ما خنت هواك ولا خطرت سلوى بالقلب تبرده

* * *

وهذا مثال قوى للمعارضة – قصيدة ابن زيدون التى عارضه فيها شوقى وكان ابن زيدون قد أرسل بها إلى حبيبته : ولا دة بنت المستكفى عندما حيل بينه وبينها ، يصف فيها شوقه المبرح ويحن إلى أيام سعادته الغابرة عندما كان يلتقى بحبيبته ، ويؤكد لها أنه باق على العهد لن يحول ، ويسألها أنْ تبقى على حبه ، مهما طال الفراق .

وقد أغرم وهو فى الأندلس بمعارضته كبار الشعراء فعارض البحترى وابن زيدون والمتنبى ، ولقد كان يريد أن يطمئن إلى مقدرته على مجاراة

هؤلاء الفحول ، وأنه لا يقصر عن شأوهم فاختار من عيون أشعارهم قصائد نظم فى أغراضها وعلى وزنها وقافيتها[1] .

وهذه بعض أبيات من قصيدة ابن زيدون وما يقابلها من قصيدة شوقى حسب المشابهات التى بين أجزاء كل منها .

أضحى التنائى بديلا من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا
إذ جانب العيش طلق من تألفنا ومربع اللهو صاف من تصافينا
واذ هصرنا فنون الوصل دانية قطوفها ، فجنينا منه ما شينا
ليسق عهدكم عهد السرور فما كنتم لأرواحنا إلا رياحينا
كأننا لم نبت والوصل ثالثنا والسعد قد غض من أجفان واشينا
سران فى خاطر الظلماء يكتمنا حتى يكاد لسان الصبح يفشينا

شوقى

سقيا لعهد كأكناف الربا رفة أنى ذهبنا ، وأعطاف الصبا لينا
إذا الزمان بنا غيناء زاهية ترف أوقاتنا فيها . . رياحينا
الوصل صافية ، والعيش ناغية والسعد حاشية ، والدهر ماشينا

* * *

وتشترك القصيدتان فى وصف ما أحس به الشاعران بعد الفراق :

ابن زيدون

بنتم وبنا ، فما ابتلت جوانحنا شوقا إليكم ، ولا جفت مآقينا
نكاد حين تناجيكم ضمائرنا يقضى علينا الأسى لولا تأسينا
حالت لفقدكم أيامنا ، فغدت سودا ، وكانت بكم بيضا ليالينا

شوقى

« يخلع شوقى على الطائر ما يحس به من آلام الفراق ويقول له » :

---

(١) انظر الدكتور أحمد أحمد بدوى فى مقال تحت عنوان « بين شوقى وابن زيدون » بمجلة الرسالة .

كل رمته النوى ، ريش الفراق لنا   سهما ، وسل عليك البين سكينا
إذا دعا الشوق لم نبرح بمنصدع   من الجناحين ، عى ، لا يلبينا
فان يك الجنس يا بن الطلع فرقنا   إن المصائب يجمعن المصابينا
لم تأل ماءك تحنانا ، ولا ظمأ   ولا ادكارا ، ولا شجوا أفانينا
تجر من فنن ساقا إلى فنن   وتسحب الذيل ترتاد المؤاسينا
أساة جسمك شتى حين تطلبهم   فمن لروحك بالنطس المداوينا

* * *

« وتشترك القصيدتان كذلك فى إرسالها التحية مع البرق والنسيم » فنجد ابن زيدون يقول :

ياسارى البرق، غاد القصر واسق به
من كان صرف الهوى والود يسقينا
واسأل هنالك : هل عنى تذكرنا   ألفا تذكره أمسى يعنينا
ويا نسيم الصبا ، بلغ تحيتنا   من لو على القرب حيا كان يحيينا

وشوقى يطلب إلى البرق أن يحمل إلى مصر تحيته :

يا سارى البرق يرمى عن جوانحنا   بعد الهدوء ، ويهمى عن مآقينا
الليل يشهد لم تهتك دياجيه   على نيام ، ولم تهتف بسالينا
والنجم لم يرنا إلا على قدم   قيام ليل الهوى للعهد راعينا
بالله إن جبت ظلماء القباب على   نجائب النور محدوا (بجبرينا)
حتى حوتك سماء النيل عالية   على الغبوث ، وإن كانت ميامينا
وأحرزتك شفوف اللازورد على   وشى الزبر جد من أفواف وادينا
وحازك الريف أرجاء مؤرجة   ربت خمائل ، واهتزت بساتينا
فقف إلى النيل ، واهتف فى خمائله   وأنزل كما نزل الطل الرياحينا
وآس ما بات يذوى من منازلنا   بالحادثات ، ويضوى من مغانينا

ثم يطلب إلى النسيم أن يحمل شوق إلى المخلصين من أهل وده ،

فيقول :

هل من ذيولك مسكى تحمله غرائب الشوق وشيا من أمالينا
إلى الذين وجدنا ود غيرهم دنيا ، وودهم الصافى لنا دينا

وتشترك القصيدتان أيضا فى أن الشاعرين قد ناجيا من أحبا ، فابن زيدون يقول :

يا روضة طالما أجنت لواحظنا وردا جلاه الصبا غضا ونسرينا
ويا حياة تملينا بزهرتها منى ضروبا ، ولذات أفانينا
ويا نعيما خطرنا من غضارته فى وشى نعمى سحبنا ذيله حينا

أما شوقى فيغار على أحبائه وهو يصون حبهم ويقول :

يا من نغار عليهم من ضمائرنا ومن مصون هواهم فى تناجينا
ناب الحنين إليكم فى خواطرنا عن الدلال عليكم فى أمانينا

وكان شوقى أبرع من ابن زيدون فى حديثه عن الصبر :

جئنا إلى الشوق ندعوه كعادتنا فى النائبات ، فلم يأخذ بأيدينا
وما غلبنا على دمع ولا جلد حتى أتتنا نواكم من صياصينا

أما ابن زيدون فينسى الصبر ويذكر الأسى لأنه قرأ الحزن مكتوبا يوم الفراق . وأخذ الصبر تلقينا عن سواه :

لاغرو فى أن ذكرنا الحزن حين نهت
عنه النهى ، وتركنا الصبر ناسينا
إنا قرأنا الأسى يوم النوى سورًا مكتوبة ، وأخذنا الصبر تلقينا

وإذا كان ابن زيدون يلح على حبيبته أن تحافظ على العهد وأن تذكره إذ يقول :

دومى على العهد ، مادمنا ، محافظة
فالحر من دان إنصافا ، كما دينا
فما استعضنا خليلا منك يحبسنا ولا استفدنا حبيبا عنك يثنينا
ولو صبا نحونا من علو مطلعه
بدر الدجى لم يكن ، حاشك يصبينا

أبكى وفاء ، وإن لم تبذلى صلة فالطيف يقنعنا ، والذكر يكفينا
فإن شوقى كان مؤمنا ببر مصر له :
لكن مصر ، وإن أغضت على مقة عين من الخلد بالكافور تسقينا
بنا ، فلم نخل من روح يراوحنا من بر مصر ، وريحان يغادينا

وتنفرد قصيدة ابن زيدون بوصف الحبيبة البعيدة فيقول :
ربيب ملك كأن الله أنشأه مسكا ، وقدر إنشاء الورى طينا
أو صاغه ورقا محضا ، وتوجه من ناصع التبر إبداعا وتحسينا
إذا تأود آدته رفاهية توم العقود ، وأدمته البرى لينا
كانت له الشمس ظئرا فى أكلته بل ما تجلى لها الا أحايينا
كأنما أنبتت فى صحن وجنته زهر الكواكب تعويذا وتزيينا

وينقل إلينا شوقى ما يشعر به من عزة واعتزاز بالوطن وبنيه إذ يقول :
والنيل يقبل كالدنيا إذا احتفلت لو كان فيها وفاء للمصافينا
له مبالغ ما فى الخلق من كرم عهد الكرام ، وميثاق الوفيينا
لم يجر للدهر إعذار ولا عرس إلا بأيامنا أو فى ليالينا
نحن اليواقيت خاض النار جوهرنا ولم يهن بيد التشتيت غالينا
لم تنزل الشمس ميزانا ولا صعدت
فى ملكها الضخم ، عرشا مثل واديناً
وهذه الأرض من سهل ومن جبل قبل (القياصر) دناها (فراعينا)
ولم يضع حجرا بان على حجر فى الأرض إلا على آثار بانينا

ونستطيع أن نقول إن هذه المرحلة من مراحل المعارضة تعتبر مرحلة مثالية إذ أن معارضة شوقى لابن زيدون – كما يقول أحمد أحمد بدوى – لم تكن تحمل معنى التقليد ، وإن كان قد استوحى بعض المعانى فإنه قد مضى يعبر عن هذه المعانى على النحو الذى أحس به ، وبالطريقة التى تدل على شخصيته .(١)

---

(١) د. أحمد أحمد بدوى : المرجع السابق .

ولقد اخترنا النماذج السابقة للمعارضة لما نجد فيها — بوجه عام — من وضوح الشبه بين الشعر المعارض والمعارض . . فاذا ما بعد الشبه فقد يحمل على توارد الخواطر كما رأينا فى معارضة شوقى لابن زيدون فإنها مقصودة قصدا ونحن لا نقصد إلا المعارضة المقصودة قصدا . .

المعارضة إذًا هى مرحلة فى التقليد الأدبى فيها كثير من إعجاب اللاحق بالسابق ومحاولة لإبداع اللاحق أكثر من السابق مع اتفاقها فى الوزن والقافية تحت غرض واحد .

وبديهى أن المعارضة قد تملأ خاطره بالنص الذى أعجب به وقد يقبس منه عند المعارضة بتوارد الخواطر بعض المعانى وقد تطفر بعض الألفاظ المتحدة فى الاشتقاق على الأقل وكل هذا يشفع له أنه سيبتكر فيها ويجدد ويحاول أن يبدع فليس كالسارق يأخذ المعنى بحذافيره بدون تحوير ويصوغه بألفاظه أو يسرقه بألفاظه كما هى .

مثال التدريب

اقرأ هذه الأبيات لأبى فراس الحمدانى فى الفخر والعتاب والتحميس :

سيذكرنى قومى إذا جد جدهم   وفى الليلة الظلماء يفتقد البدر
ولو سد غيرى ما سددت اكتفوا به
وما كان يغلو التبر لونفق الصفر
وإنى لجرار لكل كتيبة   معودة ألا يخل بها النصر
فأصدى إلى أن ترتوى البيض والقنـــا
وأسغب حتى يشبع الذئب والنسر
ولا أصبح الحى الخلوف بغارة   أو الجيش ما لم تأته قبلى النذر
ويارب دار لم تخفنى منيعة   طلعت عليها بالردى أنا والفجر
وساحبة الأذيال نحوى لقيتها   فلم يلقها جافى اللقاء ولا وعر
وهبت لها ما حازه الجيش كله   وراحت ولم يكشف لأبياتها ستر

ولا راح يطغيني بأثوابه الغنى ولا بات يثنيني عن الكرم الفقر
ونحن أناس لا توسط بيننا لنا الصدر دون العالمين أو القبر

إلى أن قال :

تهون علينا فى المعالى نفوسنا ومن يخطب الحسناء لم يغلها المهر

حاول أن تنسج على منوالها فى الوزن والقافية .[1] تحت الغرض الذى تفهمه منها ولك أن تقدم وتؤخر فى المعانى وتغير فى كلمات القوافى . . ولك أن تحور فى الغرض أيضا . .

المرحلة الأخيرة وهى النتيجه المترتبة على كثير من التدريبات السابقة أن يبدأ المبتدئ باختراع كل شئ عند المناسبة من الموضوع والعنوان والمعانى والألفاظ بعد أن يستقر على وزن وقافية فى تكوين أول بيت من إنشائه .

وهذه المراحل جميعها تكون ما يسمى بالطريقة التدريبية [شرف — خفاجى] وليست مرحلة منها بجائزة التقديم على الأخرى لأنها مرتبة ترتيبا بحسب التجارب والقدرات .

ويقى أن نقول إن هذه الطرق التعليمية الهدف الأول من ورائها ليس الا منح الأديب الأرض التى يقف عليها وعليه بعد ذلك أن يبدع كيفما وصلت به قدرته . .

ولعل قول الجاحظ « ان المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى والقروى والبدوى ، وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولته وسهولة المخرج وفى صحة الطبع وجودة السبك »[2] يتفق مع ما نريده من هذه الطرق التى نقدمها . . وقد يثور علينا الكثيرون كما ثار ابن

---

(١) وزن القصيدة من بحر الطويل : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن .. ثم تكرر .. ألا يمكنك أن تقول على النمط ولو مثل هذا البيت الساذج :

سيعرفنى أهلى إذا ما غبت عنهمو وفى ظلمة الأيام ان ضمنى القبر

وهكذا ؟

(٢) الحيوان جـ ١ ص ٤٠

قتيبة على الجاحظ وقال إن البلاغة تكون فى المعانى كما تكون فى الألفاظ[1] ولكن المنصفين سينحازون إلى جانبنا عندما يفهمون الهدف الأساسى من كتابنا . . يقول صاحب الصناعتين : « المعانى مشتركة بين العقلاء ، فربما وقع المعنى الجيد للسوقى والنبطى والزنجى ، وإنما تفاضل الناس فى الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها[2] ويقول الآمدى « وليس الشعر عند أهل العلم به الا حسن التأتى وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ فى مواضعها . . . فإن اتفق مع هذا معنى لطيف أو حكمة غريبة أو أدب حسن فذلك زائد فى بهاء الكلام وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه واستغنى عما سواه »[3] ويقول ابن خلدون « أن صناعة الكلام نظما ونثرا إنما هى فى الألفاظ لا فى المعانى »[4] .

(١) الشعر والشعراء ص ٧ .
(٢) الصناعتين ص ١٨٦
(٣) الموازنة ص ٢١١ .
(٤) المقدمة ص ٤٢٥ .

رأى ابن خلدون فى صناعة الشعر ووجه تعلمه

يقول ابن خلدون فى فصل صناعة الشعر ووجه تعلمه :

« فلنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل الصناعة صناعة الشعر وما يريدون بها فى إطلاقهم ، فأعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذى ينسج فيه التراكيب ، أو — القالب الذى يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذى هو وظيفة البلاغة والبيان ، ولا اعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفة العروض .

فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية ، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويعتبرها فى الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب بإعتبار الأعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعله البناء فى القالب أو النساج فى المنوال ، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية فيه ، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به ، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة ، فسؤال الطلول فى الشعر يكون بخطاب الطلول كقول (يادارمية بالعلياء فالسند) ويكون استدعاء الصحف للوقوف والسؤال كقوله (قفا نسأل الدار التى خف أهلها) أو استبكاء الصحب على الطلل كقوله : (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) وأمثال ذلك كثير فى سائر فنون الكلام ومذاهبه ، وتنتظم التراكيب فيه بالجمل وغير الجمل إنشائية وخبرية اسمية وفعلية متفقة وغير متفقة ، مفصولة وموصولة على ما هو شأن التراكيب فى الكلام العربى فى كل مكان كلمة من الأخرى يعرفك فيه (كذا) ما تستفيده بالارتياض فى أشعار العرب من الغالب الكلى المجرد فى الذهن من التراكيب المعنية التى ينطبق ذلك القالب على جميعها وهذه القوالب كما تكون فى المنظوم تكون

فى المنثور فإن العرب استعملوا كلامهم فى كلا الفنين وجاءوا به مفصلا فى النوعين ففى الشعر بالقطع الموزونة والقوافى المقيدة واستقلال الكلام فى كل قطعة وفى المنثور يعتبرون الموازنة والتشابه بين القطع غالبا وقد يقيدونه بالاسجاع وقد يرسلونه وكل واحدة من هذه معروفة فى لسان العرب » .

والمبتدئ يبدأ دروسه كما يقول الأستاذ الشايب بتعلم الحروف وتأليف الكلمات منها ، ثم تأليف الجمل من الكلمات تأليفا خبريا أو إنشائيا فعلية كانت أو اسمية إيجابية أو سلبية مع ملاحظة الفروق الدقيقة بينها وينتقل من الجمل إلى الفقرات المؤلفة من الجمل مفصولة أو موصولة حسب مقتضيات المعانى . . . ولا ينسى طرائق المجاز والتشبيه والإستعارة والكناية والمطابقة وحسن التعليل . . وأخيرا هذه الأساليب القصصية أو الجدلية أو التقريرية أو الوصفية منثورة ومنظومة . . . . . ومعنى هذا أنه يبدأ بالألفاظ وينتهى إلى الفنون الأدبية .

أما الكاتب المنتهى فإنه يسير فى طريق عكسية ، شأنه شأن الموسيقار البارع تعرض له القطعة الأدبية أو يبدو له تصوير معنى نفسى أو مظهر طبيعى فيفهم المراد ثم يسمعك ألحانا منسجمة منسقة ، تؤدى ما وراءها فى دقة وجمال كذلك الأديب إذا شاء قولا فى الوصف والرثاء أو القصص اختارها معانيه ، ورتبها وفسرها طوع مزاجه تفسيرا فنيا ، ثم عبر عنها بالألفاظ التى تجذبها لمعانى هذا الكاتب كما رأيت يبدأ باختيار الفن وينتهى بالألفاظ عكس الذى وضعنا هذا الكتاب لتوجيهه ومساعدته على تخطى هذه المرحلة الأولى إلى المراحل الأخرى .

والله ولى التوفيق

انتهى الكتاب بحمد الله وعونه

فهرس الكتاب

الصفحة **الموضوع**

مطبعة نهضة مصر

مطبعة نهضة مصر